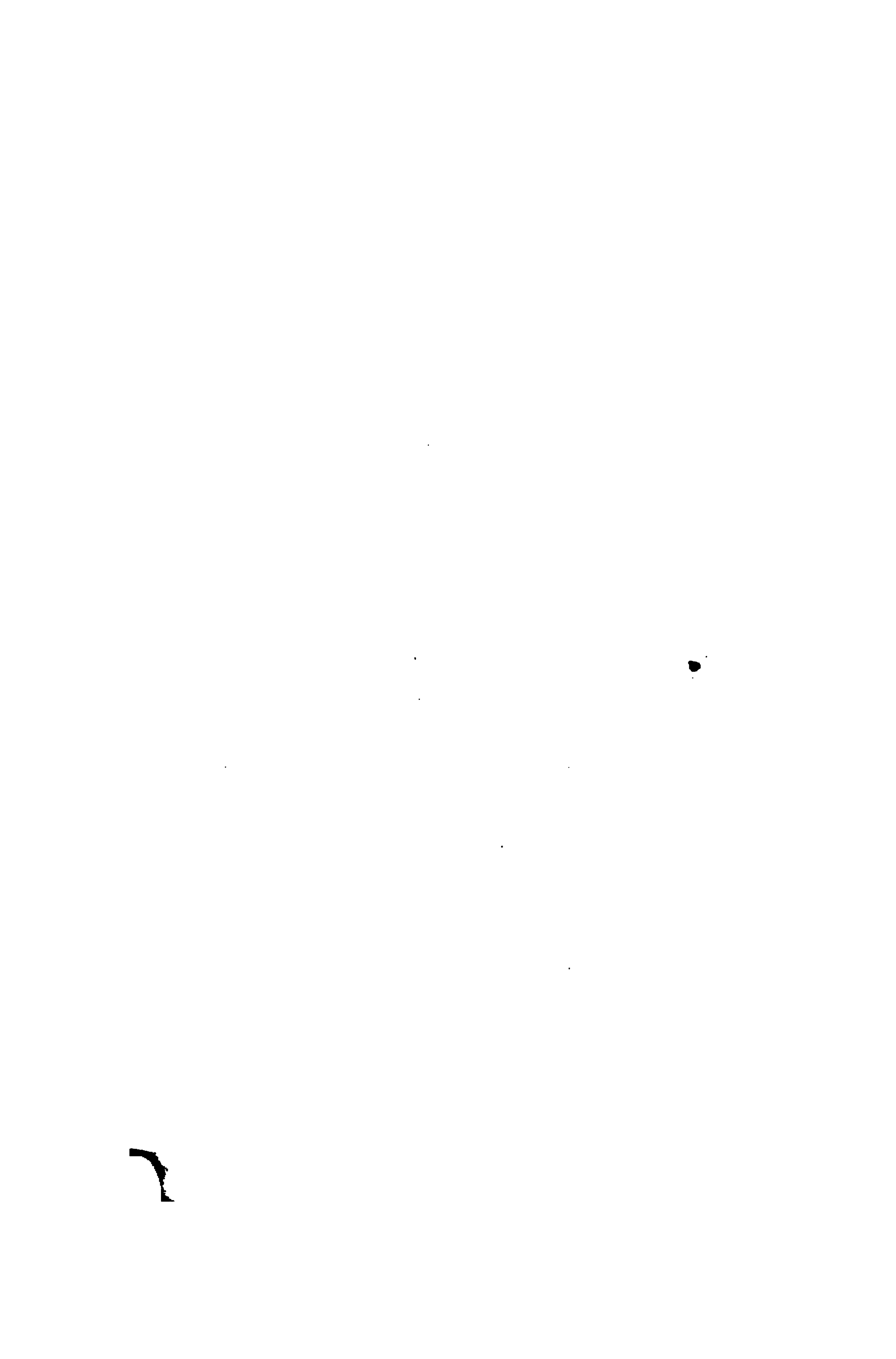












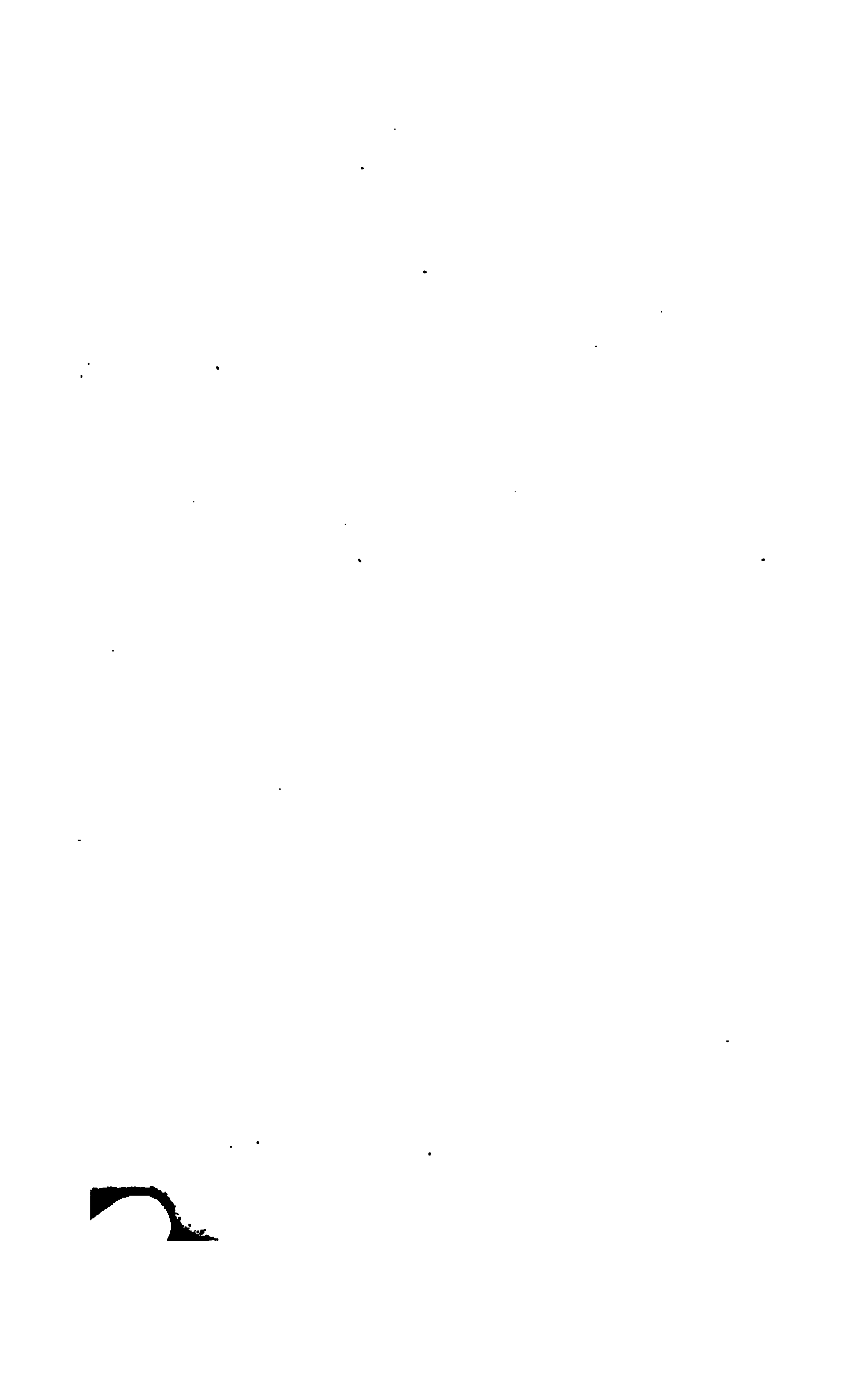
Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Erster Band.



Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

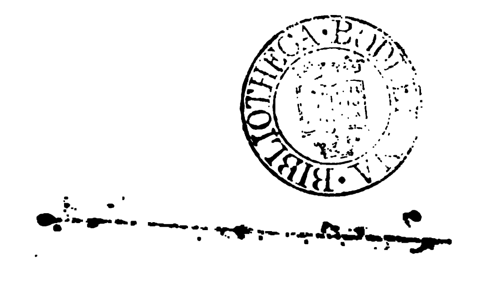
Von

Adolph Friedrich von Schack.

Zweite, mit Nachträgen vermehrte, Ausgabe.

Erster Band.

Frankfurt am Main.
Verlag von Joseph Baer.
1854.


BIBLIOTHECA · BODL

Vorrede.

Eine umfassende Darstellung des Entwicklungs-ganges der dramatischen Poesie und Kunst in Spa-nien ist seit lange nothwendig geworden, und man hat wiederholt auf die Lücke aufmerksam gemacht, die der Mangel einer derartigen Arbeit in der allgemeinen Li-teraturgeschichte verursacht. Muß es unserer Zeit, welche sich der Mannigfaltigkeit ihrer geistigen Bestrebungen rühmt, schon an sich wünschenswerth sein, die Schätze der reichsten und glänzendsten unter den europäischen Bühnen näher kennen zu lernen, so wird das Be-dürfniß einer solchen genaueren Kenntniß noch durch den mächtigen Einfluß gesteigert, den eben diese Bühne während mehr als eines Jahrhunderts auf die Theater der übrigen Länder ausgeübt hat. Viele der berühmtesten italienischen, englischen und namentlich französischen Schauspiele sind ganz oder theilweise aus spanischen Quellen geschöpft, und die Aufhellung des Dunkels, welches über dem Vaterlande so vieler sinnreichen Erfindungen und dramatisch wirksamen Motive liegt, verspricht daher

auch über die auswärtigen Literaturen ein neues und erfreuliches Licht zu verbreiten.

Ein Werk, welches für die Geschichte des spanischen Theaters auch nur annäherungsweise so viel leistete, wie die schätzbaren Arbeiten von Collier, Riccoboni, Beauchamps und den Brüdern Parfait für die der englischen, italienischen und französischen Bühnen, ist nicht vorhanden, und wer es unternehmen will, dem Bedürfnisse abzuhelfen, wird sich sogar nach brauchbaren Vorarbeiten fast durchaus vergebens umsehen. Die einzige, wirklich von Fleiß und Gründlichkeit zeugende Schrift, die hier in Betracht kommen kann, sind Moratins **Origenes del Teatro español**; allein dieses treffliche Werk beschäftigt sich ausschließlich mit den ersten Anfängen des spanischen Drama's und läßt die eigentliche Blüthezeit desselben ganz außer seinem Bereich. Für die letztere nun, und mithin für den bei weitem wichtigsten Theil des ganzen Gebiets, ist noch so gut wie gar nichts geleistet worden, nichts wenigstens, was über die Gränzen eines summarischen Abrisses hinausginge. Bouterwek hat in seiner, sonst so höchst verdienstvollen, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit gerade diese Partie seines Gegenstandes mit auffallender Flüchtigkeit behandelt, was in der Kargheit der Materialien, welche ihm

zu Gebote standen, seine Entschuldigung findet. Was Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Literatur in dieser Beziehung gibt, ist fast nur eine geistvolle und beredte Apotheose Calderon's. Etwas ausführlicher war Sismondi in seiner **Littérature du midi de l'Europe**, allein auch dieses Werk enthält kaum mehr, als einige Inhaltsanzeigen von Schauspielen des Lope und Calderon, nebst ästhetisch-kritischen Raisonnements. Sonstige Schriften, die sich mit der Geschichte des spanischen Theaters beschäftigen oder wenigstens den Titeln nach zu beschäftigen versprechen, sind:

Martinez de la Rosa, **Poetica**. Dieses Lehrgedicht, welches Boileau'sche Ueberzeugungen predigt, ist von Anmerkungen begleitet, in denen ein Ueberblick über das Ganze der spanischen Poesie, mithin auch der dramatischen, gegeben wird. Wie man von dem geistvollen Staatsmanne und Gelehrten, der die Literatur seines Vaterlandes, wie Wenige, kennt, erwarten kann, findet sich hier vieles Vortreffliche und Geistvolle; indessen lag es ganz außerhalb der Gränzen dieser Noten, den Gegenstand irgend erschöpfend zu behandeln. — Was Viardot in seinen **Etudes sur l'Espagne** über das spanische Thea tersagt, ist durchgehends aus Martinez de la Rosa übersetzt.

Blas Nasarre, **Dissertacion sobre las Comedias de España** (als Vorrede zu der neuen Ausgabe der Comödien des Cervantes. Madrid, 1749). Eine Tirade gegen das spanische National-Schauspiel im Sinne der Gallicisten, die sich fast ganz in allgemeinen Phrasen bewegt und ihre vielen Abgeschmacktheiten kaum durch eine einzige brauchbare Notiz vergütet.

Origen, Epocas y Progresos del Teatro español, por Manuel Garcia de Villanueva Hugalde y Parra. Madrid, 1802. Das unter diesem pomhaften Titel erschienene, von einem Schauspieler zusammengeschriebene Buch, enthält zuerst auf 226 Seiten confuse Nachrichten über die Theater fast aller Länder der Welt (unter andern über das Japanische, Chinesische, Schwedische, Polnische, Deutsche und „Preußische") und zuletzt auf kaum hundert Seiten einige flüchtige, aus Blas Nasarre, Luzan und Montiano y Luyando abgeschriebene. Notizen über das spanische Drama.

Tratado Historico sobre el Origen y Progresos de la Comedia y del Histrionismo en España, por D. Casiano Pellicer. Madrid, 1804. Zwei Duodezbändchen, welche brauchbare Mittheilungen über das äußere Theaterwesen, über die materielle Beschaffenheit der spanischen Bühnen,

namentlich derer von Madrid, so wie über die berühmtesten Schauspieler enthalten, sich aber mit der dramatischen Literatur gar nicht beschäftigen.

Lecciones de Literatura Dramática, por Alberto Lista. Madrid, 1839. Nur der erste Theil, welcher die Anfänge des spanischen Drama's behandelt, ist erschienen, und dieser kann kaum für etwas mehr gelten, als für einen Auszug aus Moratin's **Origenes.**

Die wenigen biographischen und literar-historischen Artikel, die sich in Ochoa's **Tesoro del Teatro español** finden, und die, beiläufig gesagt, fast sämmtlich aus der **Coleccion general de Comedias escogidas** (Madrid, **1826 — 31**) abgedruckt sind, wimmeln von Irrthümern und Unrichtigkeiten aller Art, so daß man sich fast gar nicht auf sie verlassen kann *).

Wenn es hiernach noch Niemand versucht

*) Um nur ein Beispiel anzuführen, so gibt Ochoa 1641 als das Geburtsjahr des Francisco de Rojas an. Nun aber ist der erste Band der gesammelten Comödien des Rojas schon 1640 erschienen, ja dieser Dichter wird schon in Montalvan's **Para todos** (Huesca, 1633) unter den berühmten Dramatikern genannt. Ochoa kann in diesem Fall um so weniger entschuldigt werden, als er sich in dem angezogenen Artikel selbst auf Montalvan's Zeugniß beruft und ihm doch das Todesjahr dieses Schriftstellers, 1639, bekannt sein mußte; das Schlimmste aber ist, daß jener schlecht compilirte **Tesoro** Manchen für eine Autorität gilt und sich daher dessen falsche Angaben auch in andere Bücher verbreitet haben.

hat, das Ganze der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien historisch und kritisch zu bearbeiten, so liegt der Grund davon unstreitig in den mit dem Unternehmen verknüpften Schwierigkeiten. Denn der Geschichtschreiber dieses Gebiets ist von dem Zeitpunkt an, bei welchem Moratin's Werk abbricht, also für die Hauptperiode des spanischen Theaters, ganz und gar auf seine eigene Forschung hingewiesen. Er muß die historischen nnd biographischen Notizen, deren er bedarf, auf die mühsamste Art aus den verschiedenartigsten und seltensten Büchern sammeln und sie dann durch die sorgfältigste Vergleichung und Zusammenstellung mit anderweitigen Daten zu sichten und in chronologische Ordnung zu bringen suchen. Der überschwängliche Reichthum der spanischen Bühne ferner von dem man ohne Uebertreibung behaupten kann, daß er größer sei, als der aller übrigen europäischen Theater zusammengenommen, wird ihn in mehrfacher Hinsicht in Verlegenheit setzen; denn einmal sind die Werke, in denen die dramatische Literatur der Spanier aufgespeichert ist, fast sämmtlich von größter Seltenheit, so daß sich eine vollständige Kenntniß derselben nur durch Nachforschungen in den bedeutendsten öffentlichen und Privatbibliotheken von Europa gewinnen läßt; dann

aber ergibt sich, nach Ueberwindung dieses Hindernisses, aus der Fülle des Materials und aus der Aufgabe, dasselbe übersichtlich zu ordnen und das Wichtigste seines Inhalts innerhalb eines gemessenen Raumes darzulegen, eine neue Schwierigkeit.

Der vorliegende erste Versuch einer Geschichte des spanischen Theaters von der ältesten bis auf die neueste Zeit darf hiernach wohl auf nachsichtige Beurtheilung Anspruch machen. Als ich es unternahm, die angedeutete Lücke der Literaturgeschichte auszufüllen, verhehlte ich mir die mannigfachen Hindernisse nicht, welche sich meinem Vorhaben entgegenstellten, und eben so wenig gab ich mich dem thörichten Glauben hin, daß ich im Stande sei, dieselben vollkommen zu überwinden. Aber eine besondere Vorliebe für den Gegenstand forderte mich auf, dessen Bearbeitung zu versuchen, und eine vorzügliche Gunst der Umstände setzte mich in Stand, diese Arbeit mit ausgebreiteter Sachkenntniß anzustellen. Von früher Jugend an der castilianischen Poesie mit Liebe zugethan, habe ich die Werke aller irgend bedeutenden spanischen Dramatiker durchlesen, und die Zahl der Schauspiele, welche ich mir auf diese Art zu eigen gemacht, beläuft sich auf mehrere tausend. Vielfältige Reisen gewährten mir Zutritt zu den in diesem Fache reichsten Bibliotheken des In- und

Auslandes und zugleich Gelegenheit, die noch vorhandenen Lücken meiner Lectüre zu ergänzen, so wie aus manchen seltenen und bisher ganz unbenutzt gebliebenen Quellen der spanischen Theatergeschichte zu schöpfen; ein Aufenthalt in Spanien selbst endlich verstattete mir, auch das heutige Bühnenwesen und die neueste dramatische Literatur dieses Landes kennen zu lernen. Wenn ich meine Aufgabe nicht vollkommen gelöst habe, so ist demnach wenigstens die Mangelhaftigkeit der benutzten Materialien nicht daran Schuld.

Für die ältеste Geschichte des spanischen Theaters hatte ich, wie gesagt, an Moratin's **Origenes** eine schätzbare Vorarbeit. Allein wie sehr dieses fleißige und gründliche Werk auch Anerkennung verdient, so lassen sich doch die vielen Mängel, an denen dasselbe leidet, nicht verkennen. Denn erstlich hat Moratin nicht viel mehr geliefert, als ein Verzeichniß der älteren spanischen Schauspiele mit gelegentlicher Angabe ihres Inhalts, und läßt eine pragmatische Gestaltung seines Stoffes fast gänzlich vermissen; zweitens aber sind seine kritischen Urtheile kaum etwas Anderes, als Machtsprüche von dem ganz verkehrten Standpunkt des französischen Classicismus aus. Diesen Mängeln abzuhelfen, bin ich in meinem ersten Bande bemüht gewesen. Ich

habe mich jedoch nicht auf die Benutzung der schon von Moratin ausgebeuteten Materialien beschränkt, sondern war so glücklich, viel Neues hinzutragen zu können, und schon ein flüchtiger Blick muß zeigen, wie viel reicher an Inhalt das erste und zweite Buch dieser Geschichte ausgefallen sind, als die **Origenes**. Die Einleitung über den Ursprung des Theaters im neueren Europa schien mir nöthig, um die Anfänge des spanischen in ein helleres Licht stellen zu können. Ich glaube hier zum ersten Male nachgewiesen zu haben, wie die Keime des geistlichen Schauspiels, dessen Entstehen man gewöhnlich erst in das Mittelalter setzt, schon in den liturgischen Gebräuchen der ältesten christlichen Kirche enthalten sind; der Rest dieser Einleitung, welcher die Periode der Mysterien und Moralitäten behandelt, ist dagegen nichts weiter, als eine Zusammenstellung der erheblichsten Resultate aus den neueren Forschungen über diesen Gegenstand.

Bei der Darstellung der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien während ihrer Blüthenepoche, hatte ich ein bisher beinahe ganz unbearbeitetes Feld vor mir. Selbst für die Kenntniß der berühmtesten Dramatiker dieser Periode ist noch äußerst wenig geschehen; von vielen der Dichter aber, welche hier in Betracht kommen, hat man

selbst die Namen seit dem siebzehnten Jahrhundert kaum wieder genannt; die Nachrichten über ihr Leben und ihre Schriften sind, wenn überhaupt vorhanden, in bändereichen bibliographischen Repertorien und oft in Büchern, wo man sie am wenigsten suchen sollte, unter einem Wuste anderweitiger Notizen vergraben, neben welchen sie sich nur gelegentlich aufbewahrt finden; ihre Werke selbst aber liegen, vom Staube zweier Jahrhunderte bedeckt, zerstreut in den Winkeln der verschiedenen europäischen Bibliotheken. Wenn hiernach schon der Stoff zur Literärgeschichte des spanischen Drama's in mühsamster Art auf labyrinthischen Wegen zusammengetragen werden mußte, wie viel größer war erst die Aufgabe, dies chaotisch aufgehäufte Material nicht bloß chronologisch zu ordnen, sondern auch innerlich zu gliedern und zu einer anschaulichen Darstellung der gesammten dramatischen Poesie dieser Periode zu gestalten! Denkt man nun an die ferneren, mit dem Vorwurfe verbundenen Schwierigkeiten, z. B. in den hier nöthig gewordenen, noch nie oder doch nur sehr flüchtig angestellten, Untersuchungen über die Einrichtung der Bühne, über die verschiedenen Gattungen von Theaterstücken u. s. w., so sind wohl hinreichende Motive zur Nachsicht gegen die Mängel der vorliegenden Arbeit vorhanden.

In Absicht auf die Behandlung nahm ich darauf Bedacht, den Gegenstand auf die möglichst mannigfaltige Weise und von verschiedenen Seiten zur Anschauung zu bringen. Neben der ästhetisch-kritischen Betrachtung, welche im Vordergrunde stehen mußte, ist daher auch das Philologische und Bibliographische nicht ausgeschlossen worden; neben Inhaltsanzeigen der hervorragendsten dramatischen Werke haben kritische Urtheile spanischer Schriftsteller über die gleichzeitigen Erzeugnisse der Bühnenliteratur einen Platz gefunden, indem nur auf diese Art ein vollständiges Bild des ästhetischen Geistes und Geschmacks der verschiedenen Zeiten geliefert werden konnte; über die innere Geschichte des Drama's endlich ward die des äußeren Theaterwesens und der mimischen Kunst, soweit es die vorhandenen Hülfsmittel erlaubten, nicht vernachlässigt. Bei den Inhaltsanzeigen der einzelnen Dramen, welche nicht vermißt werden durften, war es nicht leicht, die richtige Mitte zwischen zu großer Ausführlichkeit und allzu summarischer Gedrängtheit zu halten; indem der unermeßliche Reichthum der spanischen Bühnen-Literatur auf der einen Seite die Weitläuftigkeit in Analyse des Einzelnen untersagte, lag auf der anderen die Gefahr der Trocken-

heit und unbefriedigenden Kürze zu nahe, als daß sie durchgehends hätte vermieden werden können.

Nicht alle Dichter konnten mit gleicher Umständlichkeit besprochen werden, vielmehr schien die Bedeutsamkeit eines Jeden den Maßstab abgeben zu müssen, um den ihm zu verstattenden Raum zu bestimmen; nur den gehaltreichsten oder in anderer Hinsicht merkwürdigsten sind daher eigene umfangreiche Artikel gewidmet worden, bei den minder bedeutenden dagegen beschränkte ich mich auf kürzere Notizen, bei den ganz geringfügigen auf Nennung der Namen, welche ich der Vollständigkeit wegen nicht übergehen zu dürfen glaubte. Nach demselben Princip wurde das Verhältniß der einzelnen Theile zum Ganzen abgemessen, und daher die Glanzperiode des spanischen Theaters mit größter Ausführlichkeit behandelt, die Geschichte des Verfalls dagegen nur in summarischem Abriß gegeben.

Im Urtheil habe ich nach Bestimmtheit und Unparteilichkeit gestrebt. Ich habe die Mängel der spanischen Dramatiker eben so offen anerkannt und gerügt, wie den seltenen Vorzügen derselben die entschiedenste Anerkennung gezollt. Zu mehreren Malen sah ich mich veranlaßt, der Verkehrtheit Derer entgegenzutreten, welche der Dichtkunst einen außer ihr liegenden Zweck unterschieben wollen



und in der Poesie noch etwas Anderes suchen, als diese selbst. Eine Polemik gegen kritische Systeme, welche mit dem vorigen Jahrhundert zu Grabe getragen zu sein schienen, könnte zwar für überflüssig gehalten werden; allein wenn auf der einen Seite die spanischen Dramatiker ganz besonders von falschen Beurtheilungen dieser Art zu leiden gehabt haben, und hierdurch eine Entgegnung provocirt wurde, so zeigen auf der anderen mehrere Literaturerscheinungen der jüngsten Zeit nur zu deutlich, daß die alten Irrthümer noch nicht ausgerottet sind, sondern sich in veränderter Gestalt von Neuem geltend zu machen suchen. Ob man von der Poesie eine moralische oder irgend eine andere direkte Tendenz verlangt, ist dasselbe, und Diejenigen, welche neuerdings eine solche Tendenzpoesie anempfohlen haben, sind ganz naiv auf den Standpunkt Boileau's und Gottsched's zurückgesunken.

Wenn der nächste Zweck des vorliegenden Buches ein literarhistorischer war, so hat dabei doch noch eine andere Absicht vorgeschwebt. Ich wollte an einer der merkwürdigsten und bisher allzu wenig berücksichtigten Literatur-Epochen darthun, wie das wahrhaft Große und Originale in der Poesie nur auf dem Boden der Volksthümlichkeit gedeihen könne, wie namentlich das Drama in Geist und

Form durch die Geschichte und den Charakter des jedesmaligen Volkes auf's strengste bedingt sei, und wie es, um zum ächten Nationalschauspiel zu erblühen, aus dem innersten Kerne einer Nation und im Zusammenhange mit ihren volkspoetischen Sagenkreisen und ihrer Geschichte erwachsen müsse. Man hat diese Wahrheit längst anerkannt, sie jedoch mehr allgemeinhin behauptet, als an einzelnen Beispielen nachzuweisen gesucht; keine andere der neueren Bühnen aber ist so geeignet, diesen Nachweis an ihr zu führen, wie die spanische, und nur die englische könnte noch in gleichem Sinne benutzt werden. Als Belege für die negative Seite derselben Behauptung, für den gänzlichen Ruin der Poesie, zu dem die Vernachlässigung der einheimischen Kunstelemente führen muß, bieten sich das französische und italienische Theater dar. Die Wichtigkeit dieser Einsicht aber sei vorzüglich den Deutschen an's Herz gelegt. Auch uns ist ein so reicher Schatz der Sagenpoesie zu Theil geworden, wie nur irgend einer Nation; neben jenem großen epischen Dichtungskreise, der in den Nibelungen und im Heldenbuche beschlossen ist und auf den wir, als auf einen ächt vaterländischen, stolz sein dürfen, sind die herrlichen Fabeln von Kaiser Karl, von der Massenie des Gral's und von der Tafelrunde,

wie so viele andere, auch bei uns im Bewußtsein des Volkes lebendig gewesen, ja vielen jener schönen Sagen, an denen sich die spanische Poesie entzündet hat, haben auch unsere Vorfahren gelauscht; die deutsche Geschichte endlich bringt dem Dramatiker die reichste Fülle poetischer Stoffe entgegen. Aber fragen wir nach dem Vortheil, den unser Schauspiel aus diesem unermeßlichen Reichthum dichterischer Elemente gezogen hat, so fällt die Antwort betrübend aus. Wir haben uns nach den verschiedenartigsten Richtungen hin zersplittert, den heterogensten Gebilden neben einander Raum auf den Brettern verstattet, bald dieses, bald jenes Vorbild nachgeahmt, und sind besonders eifrig bedacht gewesen, die Hefen der ausländischen Bühnenliteratur auszuschöpfen; wir besitzen antikisirende und romantisirende Dramen, nervenerschütternde Mordspektakel und Declamationsübungen voll Sentenzen für philosophische Primaner, sentimentalen Familienjammer, der auf die Thränendrüsen speculirt, und dialogisirte Anekdoten, die sich Lustspiele nennen; wir haben die klassische Langeweile, wie den romantischen Nonsensus und die „Gassenhauer" der Franzosen auf unsere Theater verpflanzt; wir haben durch Nachahmung des Eckigen und Auswüchsigen in ihren Schauspielen mit den Engländern, durch Parodie ihrer Formen und durch

mystischen Unsinn mit den Spaniern wetteifern zu können geglaubt; aber das Streben, ein eigenthümliches Drama aus uns selbst zu erzeugen, hat sich bisher nur in wenigen Werken bethätigt, und namentlich stehen die Versuche, unsere volksmäßigen Sagenkreise und historischen Ueberlieferungen der Bühne anzueignen, sehr vereinzelt da; wenigstens ist keine dramatische Poesie organisch aus denselben hervorgewachsen. Die Aussicht für die Zukunft scheint nun zwar trübe zu sein; jene schöne Fabelwelt ist mehr oder weniger in Vergessenheit gesunken und aus der Erinnerung des Volkes geschwunden, und die Versuche, sie wieder in lebendigen Verkehr zu bringen, mögen sich nur einen zweifelhaften Erfolg versprechen können; indessen ist so viel gewiß: wenn wir je eine reichhaltige und selbstständige dramatische Literatur, wenn wir je ein Theater gewinnen, das nicht bloß der Unterhaltung und dem Zeitvertreibe einer müssigen Menge dient, sondern Anspruch auf den Namen einer Nationalbühne machen darf, so wird dies nur das Werk von Dichtern sein können, die, aller Nachahmung des Fremdländischen entsagend, nur ihrer eigenen Eingebung folgen, in vollen Zügen aus den Strömen einer volkspoetischen Tradition schöpfen und sich solcher Stoffe bemächtigen, welche schon in der

Phantasie, im Herzen und im Munde des Volkes leben.

Sollte das vorliegende Buch nun im Stande sein, diese Ueberzeugung mehr und mehr zu verbreiten und das Ringen nach dem Besitz eines nationalen Drama's bei uns zu befördern, so würde ich dies für den schönsten Lohn meiner Arbeit halten. — Den Spaniern aber möge dieser Versuch einer Geschichte ihrer dramatischen Literatur (wenn derselbe so glücklich sein sollte, seinen Weg zu ihnen zu finden) die Periode ihrer literarischen Größe und Selbstständigkeit lebhaft vergegenwärtigen; er möge sie mahnen, im Gewirr der Parteikämpfe des Tages nicht jener großen Männer zu vergessen, welche der Stolz ihrer Vorfahren waren und deren sie eingedenk bleiben müssen, wofern sie nicht aufhören wollen, sich selbst zu achten. Nur ein schwacher Schimmer vergangenen politischen Ruhmes schwebt noch über dem Vaterlande des Cid und des Gonzalvo von Cordova; die Enkel jener Helden, die einst mit vereinter Thatkraft die Welt eroberten, befeinden sich in mörderischem Bruderkriege; die Minen des fernen Eldorado, welche ihre Schätze vor die Füße der Herrscher ausschütteten, in deren Reiche die Sonne nicht unterging, sind versiegt, und trauernd schleicht der Guadalquivir — einst mit Edelstein-gefüllten

Flotten bedeckt — am „goldenen Thurme“ vorüber; — aber die Schätze des Geistes, die Cervantes, Calderon und Lope de Vega gehoben, sind geblieben und werden bleiben, so lange geistige Bildung und die Achtung für große Leistungen auf dem Gebiete des Geistes unter den Menschen nicht erloschen sind.

Frankfurt a. M., im Januar 1845.

Der Verfasser.

Inhalt

des Ersten Bandes.

Seite

Einleitung.

Ueber den Ursprung des Drama's im neueren Europa.

Seite

Erstes Buch.

Die ersten Spuren des spanischen Drama's.

Zweites Buch.

Von der beginnenden literarischen Cultur des spanischen Drama's durch Juan del Encina bis zum Auftreten des Lope de Vega.

†

Einleitung.

Ueber den Ursprung des Drama's im neueren Europa.



Wer das geistige Leben eines Volkes und die Momente, in denen es sich am bedeutendsten offenbart, zum Gegenstande seiner Forschung macht, wird, um zu befriedigenden Resultaten zu gelangen, seinen Gesichtskreis dem Raum uud der Zeit nach nicht zu eng abgränzen dürfen. Er wird die Nation, welcher er seine Aufmerksamkeit zunächst widmet, nicht gänzlich von ihren Umgebungen isoliren, die ihn speziell beschäftigende Periode nicht völlig von vorhergegangenen abtrennen können, ohne sich eines bedeutenden Mittels zum Verständniß seines Vorwurfes zu entäußern. Der geübte Blick entdeckt überall Zusammenhang. Regungen, die für vereinzelte gehalten werden, lassen sich nicht selten auf einen Anstoß zurückführen, der, von einem fernen Punkte ausgegangen, durch ganze Welttheile vibrirt hat. Die Ueberlieferungen von einem Jahrhundert auf das folgende, von einem Volke auf das andere, sind so zahlreich gewesen, daß die genaue Betrachtung oft sogar scheinbar neue und originale Erscheinungen aus Quellen abzuleiten vermag, die sich in vielfachen Strömungen durch große Zeiträume und über alle Länder ergossen haben. Denn selbst das primitive, neue Bildungskeime enthaltende, Element, das sich in den Offenbarungen des höheren Völker-

lebens geltend macht, ist nur zum Theil national, aus dem Herzen eines bestimmten Volks erzeugt und auf dieses beschränkt, und kann sich weder den Modificationen von außen her, noch der höheren geistigen Gewalt entziehen, welche ganzen Zeitaltern und Völkermassen einen gleichartigen Stempel aufdrückt. Wie daher keine neue Gestaltung ganz unabhängig von vorhergegangenen, wie keine Gegenwart ist, die nicht Theile der Vergangenheit in sich aufgenommen hätte, so begegnen sich verschiedene Nationen auch in dem, was für ihr Eigenthümlichstes gehalten wird, oft auf überraschende Weise und in einer Gleichförmigkeit, die auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hinweist.

Dieser innige Zusammenhang von äußerlich vereinzelten, nach Zeit und Ort auseinanderliegenden, Erscheinungen wird hauptsächlich für die Epochen wichtig, welche, aus Mangel an authentischen Nachrichten, über sich selbst kein vollkommnes Licht verbreiten. Durch ihn besitzt der Geschichtschreiber eines bestimmten Kunst- und Literaturgebiets ein treffliches Mittel, die dunkleren Punkte seines Gegenstandes aufzuhellen. Ohne seiner Divinationsgabe einen zu weiten Spielraum zu gestatten, wird er durch vorsichtige Benutzung desselben, durch Zusammenstellung des Fremden mit dem Einheimischen, des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen, zur Ergänzung fragmentarischer Notizen, zur Erläuterung unklarer Berichte gelangen können.

Spanien, mit dessen dramatischer Kunst und Poesie wir uns im Folgenden beschäftigen werden, gilt seit lange für ein Land, das mehr als die übrigen, in sich selbst zurückgezogen, dem Verkehr der Völker und dessen Einflüssen verschlossen geblieben ist. Durch den Wall der Pyrenäischen

Berge, durch zwei Meere, welche seine Küsten umspülen, nach allen Seiten scharf abgegränzt, in der Formation seines Bodens, seiner Hochebnen, Berge und Thäler ganz eigenthümlich gestaltet, von einem, wie man vermuthen darf, autochthonischen Stamme bewohnt, der trotz aller Vermischungen mit eingedrungnen Völkern die Grundzüge seines Charakters, wie sie uns in den ältesten Nachrichten geschildert werden, noch nach Jahrtausenden erkennen läßt, hat dieses interessante Land in allen Manifestationen seiner Geschichte das originale Element als sehr überwiegend hervortreten lassen; und dies Hervorstechende seiner Physiognomie erhält durch die Einflüsse eines außereuropäischeu Volks, durch die Vermischung des Orientalischen mit Occidentalischem, noch einen ganz eignen fremdartigen Zusatz. Aber durch wie unterscheidende Merkmale auch von den übrigen getrennt, die Cultur der Spanier ist deshalb nicht unabhängig von den Mächten, die über allen Völkern in neueren Europa gewaltet haben, noch von Einwirkungen des Vergangenen und Umgebenden. Zuerst ein Theil des großen Weltreichs, das noch nach seinem physischen Sturze mit seiner geistigen Macht Länder und Zeiten beherrscht hat: dann durch Eindringen eines germanischen Stammes mit Elementen versetzt, die in Vermischung mit romanischen so entscheidend in der Bildung der wichtigsten unter den neueren Völkern auftreten, trug die spanische Nation dieselben Keime in sich, wie diese, und mußte sie zu analogen, wenn auch nach einheimischen Bedingungen modificirten, Gestalten zeitigen. Dazu treten die großen Factoren der neueren Cultur, die überall gleichartige Erscheinungen hervorriefen, Geist und Sitte des Ritterthums und der christlichen Kirche. Und auch nach

außen hin war die Pyrenäische Halbinsel den Berührungen der Völker vielfach geöffnet. Unter den Gothen die Vereinigung derselben mit Südgallien zu einem Reiche; dann in dem östlichen Küstenstrich und selbst in Aragon gemeinsame Sprache, Cultur und vielfache Communication mit der Provence; die kühnen Expeditionen der Catalanen nach allen Häfen des mittelländischen Meers; endlich der mit Italien, als dem Sitze der päpstlichen Macht, gepflogene und seit der Verbindung Neapels mit Aragon stets erhöhte Verkehr: das sind nur einige von den Umständen, aus denen sich dies beweisen läßt. Ueberhaupt waren die Culturerscheinungen im Mittelalter keineswegs so vereinzelt und auf diese oder jene Nation beschränkt, wie man glauben könnte. Wie die germanische Architectur in Deutschland und Frankreich, in Italien, England und Spanien ihre Denkmale hinterlassen hat; wie die großen romantischen Sagenkreise sich durch alle europäischen Literaturen hingezogen haben, so flog jede wissenschaftliche und künstlerische Regung von Land zu Land und ward Gemeingut der Völker; und auch Spanien war diesen Mittheilungen nicht unzugänglich, wie sich in der Folge mehrfach zeigen wird. Gerade die mittleren Jahrhunderte aber werden bei unserer Untersuchung ganz besondere Aufmerksamkeit fordern, da die Spuren dramatischer Kunst, deren genauere Verfolgung uns vorzüglich wichtig sein muß, nur in schwachen Umrissen aus ihrer Dämmerung hervorblicken. Im Folgenden wird der Versuch gemacht werden, ob sich durch den angedeuteten Zusammenhang verschiedener Erscheinungen eine etwas deutlichere Anschauung derselben gewinnen läßt.

Und noch ein anderer Grund fordert uns auf, den

Blick über die Gränzen unseres eigentlichen Bezirks auszudehnen. Auch wo alle äußere Verbindung fehlt, dient eine Periode zur Erläuterung der anderen und läßt sich eine besondere Culturepoche durch die Zusammenstellung mit ähnlichen in anderen Gegenden und Zeiten aufhellen. Wie nämlich unter denselben Breiten dieselben Producte gedeihen, so treten unter den gleichen Graden der Civilisation gleiche Phänomene hervor; und dieser Parallelismus der Erscheinungen macht es möglich, aus dem Kunstentwicklungsgange bei der einen Nation in einer gewissen Phase der Bildung auf einen ähnlichen bei der anderen zu schließen. Fehlt es nun auch nicht an Andeutungen über die Urgeschichte der dramatischen Kunst in Spanien, und sind wir daher nicht auf dergleichen Conjecturen allein angewiesen, so werden uns die letzteren doch hier und da zur Erschließung des tieferen Verständnisses, zur Vervollständigung und Verknüpfung einzelner Umstände behülflich sein müssen.

Daß, wie bei jeder Kunst die Geschichte der Entwickelung besonders anziehend ist, so auch die Anfänge der dramatischen vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen, braucht nur angedeutet zu werden. Nur wer das erste Aufbrechen und die stufenweise Entfaltung des Saatkorns beobachtet hat, wird den Organismus der Pflanze begreifen; und so gewinnen jene rohen Versuche des Mittelalters, die an sich nur einen geringen ästhetischen Werth haben, das höchste Interesse, wenn wir in ihnen die Keime entdecken, denen der Wunderbaum des romantischen Schauspiels entstiegen ist. Eine lange Reihe von Jahrhunderten war nöthig, um das Fundament zu legen, auf dem die großen Dramatiker des sechszehnten und siebzehnten ihren Riesenbau

zum Erstaunen aller Zeiten aufrichten konnten. Schon im Dunkel der ersten christlichen Zeit lassen sich, wenn auch in schwachen Umrissen, Spuren des Weges entdecken, der endlich zu jener wunderwürdigen Höhe emporführte; Shakspeare's und Calderon's Werke stehen am Endpunkt einer organischen Entwicklungsreihe, die sich durch mehr als ein volles Jahrtausend hinzieht; und Form und Geist derselben werden erst dann vollkommen verständlich, wenn man die Keime kennt, aus denen sie erwachsen sind. Die ersten Spuren der Keime aber, die sich zu so überschwänglicher Blüthenpracht entfaltet haben, müssen wir in den ältesten auf uns gekommenen Kunden über das christliche Drama suchen. Und mehr; wenn alle moderne Kunst dem Christenthum, als belebendem Princip, entsprungen ist, so blieb sie doch nicht unabhängig von noch früheren Einflüssen. Der Strom der romantischen Poesie ist von den Quellen der antiken genährt, die bald als einzelne Strömungen erkennbar in ihm fortlaufen, bald, seine Färbung ändernd, sich in ihn verlieren.

So viel zur Rechtfertigung unseres Verfahrens im Folgenden, damit der flüchtige Beobachter uns nicht den Vorwurf unnöthiger Weitschweifigkeit mache, wenn wir die Anfänge des Theaters bei den Spaniern, wie bei allen Völkern, in früheren Zeiten zu entdecken suchen, als in denen man es gewöhnlich entstanden glaubt; wenn wir ferner die Darstellung derselben mit dem Ursprung des Dramas im neueren Europa überhaupt in Verbindung bringen, und selbst Rücksichtnahme auf scheinbar noch entlegnere Punkte nicht ganz zurückweisen.

Bevor aber der Versuch, den Entwickelungsgang des neueren Dramas durch seine frühsten Perioden zu verfolgen,

angestellt werden kann, wird der Umfang dessen, was man dramatisch nennen will, festzustellen sein. Aus der Sorglosigkeit, mit der man über diese Frage weggegangen, ist eine Menge unbegründeter Behauptungen hervorgegangen. Ein Volk streitet mit dem andern, welches von ihnen sich der Priorität in scenischen Darstellungen zu rühmen habe; ein Historiker glaubt die älteste Kunde vom Vorkommen theatralischer Ergötzungen aufgefunden zu haben, während es dem anderen nicht schwer fällt, sie noch höher hinauf zu datiren. Der Grund aller dieser verfehlten Versuche, dem Entstehen des Schauspiels einen bestimmten Zeitpunkt anzuweisen, liegt in einer mangelhaften Ansicht von dem Wesen des Drama's überhaupt. Man scheint anzunehmen, dasselbe sei nach dem Sturze des antiken Theaters auf Jahrhunderte völlig verschwunden, dann plötzlich wieder zum Vorschein gekommen; man denkt sich Perioden, wo es gar nicht existirt, andere wo es auf einmal wieder ins Leben tritt. Diese Vorstellung, obgleich immer schief, mag auf sich beruhen, wenn es sich vom litterarisch völlig ausgebildeten Drama handelt; aber sie führt gänzlich irre, wenn von Perioden die Rede ist, die dieser Ausbildung vorhergehen.

Der Hang zu mimischen Unterhaltungen ist den Menschen angeboren und gibt sich schon in den Spielen der Kinder kund. Alle Nationen haben sich zu allen Zeiten an Darstellungen wahrer oder erdichteter Begebenheiten ergötzt. In den verschiedensten Weltgegenden, bei Völkern auf allen Culturstufen, bei den amerikanischen Nationen, bevor sie europäische Sitten angenommen hatten, wie

bei den Urbewohnern von Java [1]), bei den Sandwich-insulanern wie bei den Kamtschadalen [2]), bei den Wilden im innersten Afrika wie bei den rohen Bewohnern der Aleutischen Inseln [3]), in Bochara und Cochinchina wie bei den Negern auf Isle de France [4]) sind Spuren mehr oder minder unförmlicher Schauspiele entdeckt worden. Und so findet sich das Drama überall; nur die Grade seiner Entwickelung sind verschieden, je nachdem hemmende oder fördernde Einflüsse es auf seiner untersten Stufe zurückhielten oder zu höherer Vollkommenheit führten. Bei dieser Universalität des Dramatischen aber ist es lächerlich, diese oder jene Vorstellung des 12ten oder 13ten Jahrhunderts, die man ohne genaue Prüfung der vorhergehenden Zeiten hervorhebt, als die älteste im neueren Europa zu bezeichnen; um so mehr, als die christlichen Nationen selbst in den rohesten Perioden schon über den Culturzustand der eben bezeichneten Völker hinaus waren, und auf einem Boden emporwuchsen, welcher der Entwickelung des Dramatischen unendlich günstiger war. Man wird einwenden,

[1]) Solis, Conquista de Mejico lib. III, cap. 15. — Garcilaso de la Vega, Comentarios reales, lib. II, cap. 23. — Dümont d'Urville's Reise um die Welt, deutsche Ausgabe Band II. S. 151.

[2]) Cook's und Clerke's Tagebuch einer Entdeckungsreise nach der Südsee, mit Anmerkungen von Forster S. 136. — Dümont d'Urville a. a. O. Band I. S. 267. — Journal historique du voyage de M. Lesseps au Kamtschatka, pag. 101-104.

[3]) Clapperton, Journal of a second expedition into the Interior of Africa (London 1839). — Choris, voyage pittoresque autour dn monde, pag. 9.

[4]) A. Burnes, Travels into Bokhara Vol. II. — Eyriés malerische Reise in Asien, deutsche Ausgabe S. 120. — Milbert, Voyage pittoresque à l'Ile de France. Tom. II. p. 183.

Pantominen und Mummereien seien noch kein Drama; und in der Bedeutung, die wir heute damit verbinden, sind sie es allerdings nicht. Aber abgesehen davon, daß schon in den ältesten christlichen Jahrhunderten Schauspiele vorkommen, die mit Wort und Musik begleitet waren, und deren Texte und Ritualien sich zum Theil erhalten haben, dürfen in der Geschichte des werdenden Theaters auch die minder ausgeprägten Manifestationen des dramatischen Talents nicht außer Acht gelassen werden. Was bei Betrachtung des ausgebildeten Dramas in den Hintergrund tritt, wird wichtig, wo es sich um dessen stufenweise Entwickelung handelt; ja, hier wird es darauf ankommen, dasselbe auch in andern Formen, als in den uns geläufigen, zu erkennen, und das dramatische Element aus den Schlacken, in denen es sich versteckt, abzulösen.

Es ist der Charakter aller Anfänge, daß sie die Elemente noch ungeschieden, die Formen noch nicht in bestimmten Umrissen ausgeprägt enthalten; und so darf, wer alle Phasen des entstehenden Schauspiels erfassen will, sich nicht begnügen, dasselbe in seiner bestimmtesten, in die Augen fallendsten Gestalt anzuerkennen, er wird vielmehr dasselbe auch unter fremdartiger Umhüllung aufsuchen müssen. Wenn nämlich in vorgerückten Perioden Epos, Lyrik und Drama als so viele gesonderte Gattungen bestehen, so ist in den Zeiten des Beginns diese Scheidung noch nicht vorgegangen; wenn das ausgebildete Drama die Gegensätze des Epischen und Lyrischen als Momente seiner selbst enthält, die es zur Einheit zusammenfaßt, so sehen wir es in seiner frühsten Epoche zum Theil noch von seinen Bestandtheilen überwältigt, zum Theil im Kampfe

mit denselben und ringend, sich aus ihnen hervorzuarbeiten. In solchen Perioden schlummern die Anfänge darstellender Kunst theils im erzählenden Vortrage, theils im lyrischen Gesange und Wechselgesange. Um Beispiele anzuführen, so wissen wir, daß die griechischen Rhapsoden die Homerischen und Cyklischen Gedichte in einer halb-dramatischen Manier, mit lebhafter Mimik und so vortrugen, daß der Ton sich nach dem Inhalt und den verschiedenen vorgeführten Personen veränderte [5]). Auf diese Eigenthümlichkeit bezieht sich auch der Name Hypokriten oder Schauspieler, der den epischen Sängern von den Alten beigelegt wird [6]). Von einer ganz ähnlichen Weise des Vortrags kann man noch heute Zeuge sein, wenn man den Molo von Neapel oder Palermo besucht, wo die Volkssänger Schwänke und erzählende Gedichte mit vielfachen Gestikulationen und da, wo Wechselreden vorkommen, mit verschiedenen Inflexionen der Stimme recitiren, so daß der Uebergang der Rede von der einen auf die andere Person deutlich markirt wird. Eine andere Art von Vermischung des Erzählenden und Dramatischen, wozu noch das Lyrische hinzutrat, hat der Verfasser dieser Geschichte im Orient kennen lernen; in den Kaffeehäusern von Constantinopel und Brussa, von Smyrna und Magnesia nämlich hat er nicht selten improvisirende Sänger und Erzähler angetroffen, die sich wechselweise in der Art ablösten, daß zuerst Einer einfach zu erzählen anfing, dann ein Zweiter einen Gesang

[5]) Athenaeus lib. XIV, pag. 620 B, C, D. — Plato. De republica lib. II, p. 373 B. — Eustathius p. 6, l. 5—7.

[6]) Diod. Sic. lib. XIV, §. 109. – Lib. XV, 7. — Timaeus soph. Lexic. s. voc. ὁμηρίδαι.

anstimmte und hierauf, wenn die Geschichte ein lebhafteres Interesse gewann und dramatischer zu werden begann, Beide in den Dialog übergingen. Noch vieles hierher Gehörige ließe sich aus Reisebeschreibungen sammeln. In Indien wird oder wurde am Ram-Lila oder Ramafeste das alte Heldengedicht Ramayana mit lauter Stimme auf den öffentlichen Plätzen der Städte vorgelesen, während Schauspieler die erheblichsten Begebenheiten desselben in stummer Action darstellten [7]. In Persien wird das Schahnameh zu ähnlichen Aufführungen benutzt [8]. Das interessanteste Beispiel von Vermischung der Dichtungsarten aber bietet uns das beginnende Theater der Griechen dar, weil sich hier zugleich zeigt wie aus der chaotischen Urform allmählig das Schauspiel in gesonderter Gestalt hervortritt. Das griechische Drama liegt auf seinen ersten Stadien ganz unter fremdartiger Hülle verborgen und erscheint, so weit wir seine Entstehung und allmälige Ausbildung verfolgen können, in seinem Keim als dithyrambischer und phallischer Chorgesang. Diese lyrische Form wird zunächst durch improvisirte Monodien und erzählende Zwischenreden erweitert, welche man zur Abwechselung und um die Monotonie zu unterbrechen zwischen die Chorlieder einschiebt. Auf dieser Stufe, wo das eigentlich Dramatische noch nicht aus dem Lyrischen und Epischen hervorgetreten war, stand das griechische Schauspiel noch bei Thespis, der doch allgemein der Erfinder der Tragödie genannt wurde [9]. Erst als die Erzählung in Dialog und Hand-

[7]) Benares illustrated by James Prinsep. London 1831—32. 3d series.

[8]) Sir H. Jones Brydges mission to the court of Persia. London 1834. Vol. I, pag. 124 ff.

[9]) Aristot. de Poet. cap. IV, 6. — Diog. Laert., Plat. lib. III, 56.

lung überging, als die Zwischenredner die in derselben vorkommenden Personen selbst darzustellen anfingen, entwickelte sich das Drama in voller Klarheit.

In ganz analoger Weise werden wir in den Wechselgesängen der christlichen Kirche, in den Antiphonen und Responsorien, und in den Reden und symbolischen Handlungen, durch welche die Priester dem Volke den Inhalt der heiligen Geschichten vergegenwärtigten, die Keime entdecken, aus denen das christliche Drama erwuchs. Aber liegt hier ein Ausgangspunkt des neueren Schauspiels, und zwar der wichtigste, so ist es doch nicht der einzige. Nicht bloß im Schooße der Kirche ist der Ursprung des modernen Theaters zu suchen, sondern zugleich in einer zweiten sehr verschiedenartigen Quelle, in profanen Mummereien und mimischen Spielen, wie sie zu allen Zeiten und in allen Ländern üblich gewesen sind. Auch hier bietet sich wieder Analogie mit dem hellenischen Alterthum dar. Ganz dieselbe Rolle, wie dort die Deikelisten, Ethelonten und Hilaroden, spielen im neueren Europa die Mimen, Histrionen und Joculatoren. Die Letztern nun verdienen unsere Aufmerksamkeit nicht allein, insofern sie uns die Vorbildungen der neueren mimischen Kunst kennen lehren, sondern auch weil ihre Spiele und Possen die Verbindung zwischen den Ausläufen des antiken und den Anfängen des modernen Theaters herstellen.

Wir sind auf den Punkt gekommen, bis wohin diese einleitenden Bemerkungen führen sollten und können beginnen, die beiden Quellen, deren Zusammenfluß das neuere Drama gebildet hat, von ihren Anfängen an zu verfolgen [10]).

[10]) Charles Magnin hat in seinen Origines du Théatre, Paris

Um die Zeit des großen Ereignisses, das die Welt umgestalten sollte und als der Ausgangspunkt aller modernen Cultur anzusehen ist, hatten die Römer mit ihrer Herrschaft auch ihren Geschmack an dramatischen Lustbarkeiten über den größten Theil der damals bekannten Erde verbreitet. Das nie zu hoher Blüthe gelangte römische Theater gerieth aber mit dem sinkenden Staat immer mehr in Verfall. Die edlere tragische und komische Muse ward in der späteren Kaiserzeit fast gänzlich durch rohe Spektakel und grobe Possen verdrängt, in denen sich die tiefe Entartung jener Periode spiegelte. Als Beispiel der unglaublichen Barbareien, welche die damalige Bühne befleckten, mag nur angeführt werden, daß einst der Schauspieler, der den Herkules dargestellt hatte, wirklich lebendig auf der Scene verbrannt wurde (man nahm einen zum Tode verurtheilten Verbrecher zu dieser Rolle) [11]; in Bezug auf die Indecenzen, die sich ungescheut auf den Brettern zeigen durften, genügt es, anzugeben, daß die Scenen der Pasiphaë mit dem Stier, der Leda mit dem Schwan, in möglichster Naturwahrheit dargestellt wurden, und auf die Stelle des Procopius zu verweisen, wo er die Dar-

1838, T. I. eine ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes in Aussicht gestellt; allein der erste Theil seines vielversprechenden Werkes beschäftigt sich ausschließlich mit dem antiken Theater und es soll keine Hoffnung vorhanden sein, daß die folgenden Bände je erscheinen. Dessenunerachtet sind wir ihm in Bezug auf den Gang, den die Untersuchung über die frühsten Perioden des Drama's zu nehmen hat, für einige Andeutungen verpflichtet.

[11]) Tertull. ad nationes lib. I, cap 10. — Martial. de spectaculis Epigr. 7.

stellungen schildert, welche die spätere Kaiserin Theodora auf dem Theater zu Constantinopel gab [12]).

Wenn die ersten Christen sorgfältig Alles vermieden, was mit dem Heidenthum irgend in Verbindung stand, wenn sie sogar die Kunst- und Dichtwerke des Alterthums verdammten [13]), und Tertullian die griechischen Tragödien für Teufelswerke erklärte [14]), so mußten sie vor Allem das Theater jener Zeit, das durch so grobe Ausschweifungen verunstaltet war, verabscheuen [15]).

Cyprian und Lactantius klagen die Mimen an, Ehebruch und Unzucht zu lehren [16]), Tertullian nennt die Theater Häuser der Venus und des Bacchus, Schulen der Unsittlichkeit und Wollust [17]) und Chrysostomus schildert die Schauspielerbanden seiner Zeit mit wo möglich noch dunkleren Farben [18]). So finden wir denn schon in frühen Zeiten als Regel angenommen, daß die Christen keine Schauspiele besuchen sollten [19]). Dies ward durch spätere Verordnungen und Concilienschlüsse zum Gesetz erhoben [20]);

[12]) S. die Anecdota im 9ten Buch des Suidas (Tom. III., de Kuster) und die Menagiana (Tom. III, p. 254—59).

[13]) Tertull. de Idolatria C. II. et passim.

[14]) Tertull. de Spectaculis.

[15]) Arnob. lib. VII, Disput. adversus gentes. — Sidonius lib. III, cap. 13. — Augustin. Confessio III, 2. De vera religione cap. 22 — Salvianus de gubernatione Dei VI, p. 187 sqq. ed. Oxon. 1733. — Isidor. Carthag. Etymolog. lib. XVIII.

[16]) Cyprian. Epist. 103. — Lactant. Institt. div. I, 20.

[17]) Tertull. Opp. ed. Semler. T. IV, c. 10, 16.

[18]) Chrysost. Homil. 7 in Matthaeum 113 sqq.

[19]) Minut. Fel. in Octav. c. 37.

[20]) Cod. Theod. L. XV, tit. 7 l. 4 et. 8.—Cod. Justin. Lib. V, tit. XVII, l. 8. — Nov. CXV, c. 3 §. 10. — Synod. Carthag. (im J. 398 n. Chr.). — Synod. Illiber. (im J. 305 n. Chr.)

allein die Häufigkeit, mit der dasselbe von neuem eingeschärft wurde, selbst als die christliche Kirche die herrschende geworden war, beweist, daß die alten Vergnügungen noch fortlebten, und wir werden später sehen, wie sich die mimischen Spiele der Alten, freilich sehr entartet und zersetzt, bis in die mittleren Jahrhunderte erhalten, und die Endpunkte des antiken Theaters mit den Anfängen des modernen verknüpfen.

Während die Kirchenväter und ersten christlichen Lehrer gegen das Drama eiferten, bildeten sich doch im Schooße der neuen Kirche selbst Elemente des Dramatischen, die nur der weitern Ausbildung harrten Die Keime jener geistlichen Darstellungen, die später mit dem Namen Mysterien und Moralitäten bezeichnet wurden und die man meist im 12. oder 13. Jahrhundert entstanden glaubt, lassen sich schon in den liturgischen Gebräuchen der ersten christlichen Zeit erkennen, ja entwickelten sich in einzelnen Fällen schon weit früher, als man gewöhnlich glaubt, zu völlig dramatischer Gestalt. Wie viel auch über die Authentie der uns aufbewahrten ältesten Liturgien, z. B. der des heiligen Jacobus und der Apostolischen Constitutionen gestritten worden ist, so wird doch nicht bezweifelt, daß sie Sammlungen mehrerer Gebräuche von verschiedenen der ältesten Kirchen seien, und daß namentlich die Liturgie der letzteren bei den orientalischen Kirchen schon im 4. Jahrhundert eingeführt gewesen sei. In der ganzen Form des Cultus nun, wie sie hier angeordnet ist und, trotz verschiedener Modificationen, als Regel für alle folgende Zeiten gegolten hat, läßt sich das Dramatische nicht verkennen. Vorzüglich tritt dies in den Wechselreden des Priesters, des

Diaconus und des Volks hervor; ferner in den Antiphonen und Responsorien, wo zuerst ein Spruch von einem einzelnen Sänger angestimmt, und dann, wenn der nachfolgende Psalm von zwei Chören wechselweise abgesungen worden, von der ganzen Gemeinde wiederholt wurde. Diese Wechselgesänge wurden zuerst im 2. Jahrhundert durch Ignatius in Antiochien, nachher unter Constantin durch die Mönche Flavianus und Diodorus in die griechischen Kirchen eingeführt, und verbreiteten sich noch im 4. Jahrhundert durch den heiligen Ambrosius auch im Abendland [21]).

Aus demselben Gesichtspunkt betrachtet, hat der christliche Festcyclus, wie er sich schon in den ersten vier Jahrhunderten gestaltete, für unsern Zweck entschiedene Bedeutung. Wir sehen hier von den Gedächtnißtagen der Heiligen und Märtyrer ab, die, ohne entschiedenen Bezug auf die Grundlage des christlichen Glaubens zu haben, früher oder später in den Urcyclus eingereiht wurden, und betrachten nur den letztern, nämlich jene Feste, welche der Erinnerung an das Leben, Wirken und Sterben des Erlösers gewidmet sind. Diese heiligen Tage zeigen in ihrem Zusammenhang eine jährlich wiederholte Darstellung des erhabensten Dramas; und alle Theile des Ganzen, alle einzelnen Feste, können als so viele Akte angesehen werden, deren jeder eine besondere Handlung aus dem Kreise der heiligen Geschichte lebendig vorzuführen sucht. Zuerst im Advent die Vorbereitung, gleichsam der Prolog zu dem ergreifenden Schauspiel; dann im Weihnachtsfest die Geburt

[21]) Bibliotheca Patrum. Tom. I.

des göttlichen Helden; in dem der unschuldigen Kinder und der Epiphanien die bedeutsamsten Momente, welche seine Wiege umgeben und sein Jugendleben erfüllen; hierauf in jedem der einzelnen Festtage, welche den Ostercyclus bilden, die Gedächtnißfeier der Passion und Auferstehung in ihren wichtigsten Umständen; im Himmelsfahrtsfeste zuletzt der Schlußakt des göttlichen Lebenslaufs; — hier haben wir ein Ganzes von höchst dramatischer Gestalt, und das geistliche Schauspiel mußte durch Anschließen an diesen Typus von selbst zu weiterer Ausbildung gelangen.

Unter den einzelnen Festen, aus denen sich dieser große Cyclus zusammensetzt, sind verschiedene, deren kirchliche Feier schon in der ältesten Zeit so dramatisch angeordnet war, daß es nur eines weiteren Schrittes bedurfte, um das Drama selbstständig hervortreten zu lassen. Diese Tage sind dieselben, an welchen später die Aufführung der Mysterien und Moralitäten vorzugsweise Statt zu finden pflegte, und der Ursprung der letzteren darf daher mit Recht in jenen alten gottesdienstlichen Gebräuchen gesucht werden. Es ist hier der Ort, die in dieser Hinsicht vorzüglich wichtigen Feste namhaft zu machen:

1) Weihnachten wurde zwar als gesondertes Fest erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts in die christliche Kirche eingeführt, aber seinem Gegenstande nach schon früher als ein Theil des Epiphanienfestes gefeiert [22]. Bei den Vigilien zur Erinnerung an die Geburt des Heilandes, wurde der Hymnus **Gloria in excelsis Deo**, welcher den Gruß der Engel an die Hirten und die

[22]) Augusti, christliche Archäologie, B. I. S. 229 u. 329.

Antwort der letztern schildert, mit vertheilten Stimmen gesungen. Der Priester stimmte den Gesang der Engel an, und das Volk antwortete im Namen der Hirten: et in terra pax hominibus [23]). Dieser, nachher auch in die Messe aufgenommene, Hymnus war gegen Ende des 4. Jahrhunderts in den meisten Kirchen bekannt, und das Chronicon Turonense versichert, er sei anfänglich nur für die Christnacht bestimmt gewesen. Die Art und Zeit, in welcher er gesungen wurde, läßt deutlich den Keim der dramatischen Vorstellungen erkennen, welche später in derselben Nacht üblich wurden.

2) Der Gedächtnißtag der unschuldigen Kinder, ursprünglich zum Epiphanienfest gehörig, später als vierter Weihnachtstag gefeiert, gehört zu den ältesten historisch documentirten Festen [24]).

Eine Homilie des Fulgentius [25]) zeigt, wie lebendig und dramatisch der alte Cultus die Begebenheit, deren Erinnerung dieser Tag gewidmet war, darzustellen suchte. Es werden darin die Mütter der ermordeten Kinder redend

[23]) Chronicon Turonense bei Martene, Tom. IV., collectio amplissima pag. 924. Hildebert von Tours schildert die Art, wie dieser Hymnus gesungen wurde, folgendermaßen:

Angelicum post hæc sacrifex pater incipit chorum,
Incœptum complet vociferando chorus.
Incipiat, memoret quæ salvatoris in ortu
Gaudia pastores Angelus edocuit.
Cantica quæ post hunc superi cecinere recenset
Gloria, quam complet vociferando chorus.

[24]) Augusti l. c. S. 272 und 305.

[25]) Serm. IV. d. Epiphan. Domini et de Innocentibus p. 138—139. Vergl. Augusti l. c. S. 309.



eingeführt, wie sie über den Verlust der ihnen Entrissenen jammern, mit ihnen zu sterben flehen, dem Tyrannen fluchen u. s. w. Auch in vier Reden, welche, wenn gleich mit Unrecht, dem heiligen Augustinus zugeschrieben werden, wird das nämliche Thema in ähnlicher Weise behandelt [26]).

3) Das Epiphanienfest, die uralte Collectivfeier, welche verschiedene Momenie aus dem Jugendleben Jesu verherrlichte, unter andern auch die Anbetung der Magier, und daher später (als dem biblischen Wort Μάγοι die Bedeutung „König" gegeben ward) auch den Namen „Fest der heil. drei Könige" erhielt.

Ein auf uns gekommener Antiphon des Ephraim von Edessa (gestorben 378) [27]), ein Gespräch zwischen Maria und den Magiern enthaltend, war unstreitig bestimmt, an diesem Fest in der Kirche gesungen zu werden. Er ist besonders merkwürdig, indem er nicht nur in der Form an's Dramatische streift, sondern auch durch seinen Charakter die Vermuthung erregt, daß sein Vortrag in mimischer Weise Statt gefunden habe.

4) Das Palmfest, bei den orientalischen Kirchen schon frühzeitig festlich begangen, in die abendländischen wohl erst kurz vor Karls des Großen Zeit eingeführt [28]). Zwei Reden auf das Thema dieses Tages von Bischof Epiphanius [29]) (geboren zwischen 310—320, gestorben

[26]) August. Opp. Tom V, Append. p. 361 sqq.

[27]) Officium Syr. Rom. 1656. p. 625. — Ephraim. Opp. Tom. VI, p. 601—603.

[28]) Augusti Th. II. S. 44 ff.

[29]) Epiphanii Opp. Ed. Petav. Paris 1622. fol. T. II. p. 251 —258 und 301—303.

403) beweisen, daß die Feier desselben im Orient schon im 4. Jahrhundert mit festlichen Aufzügen, Spielen und Tänzen begleitet war, und begünstigen selbst die Annahme, daß schon damals eine mimisch-dramatische Vorstellung des Einzugs Christi in Jerusalem üblich gewesen sei.

5) Charfreitag, heiliger Sabbath und Ostersonntag, vielleicht die ältesten Feste des Christenthums, alle drei in innigem Zusammenhang stehend und in ihrer liturgischen Feier den einzelnen Momenten von Christi Passion, Tod und Auferstehung entsprechend. Wenn am Charfreitag die Leidensgeschichte vorgelesen, dann der Altar seiner Zierrathen beraubt, das Kreuz verhüllt wurde, die Hymnen verstummten und nur die Klaglieder des Jeremias und das **Kyrie eleison** ertönten; wenn am heiligen Sabbath dann die Trauer allmählig in Hoffnung überging, in Erwartung der nahen Auferstehung das **Gloria in excelsis** angestimmt ward; in der Ostervigilie dann das Kreuz enthüllt, der Tempel erleuchtet wurde, die Hoffnung sich steigerte, und endlich am Ostermorgen in laute Freude überging, in's Hallelujah und in jubelnde Wechselgesänge ausbrach — so war dies eine sinnbildliche Erinnerungsfeier des Leidens und Sieges Christi, deren dramatische Elemente sich nicht verkennen lassen.

Augusti (l. c. Th. II. S. 134) behauptet zwar, die später am Charfreitage üblich gewordenen dramatischen Darstellungen der Leidensgeschichte seien nicht im Geist der alten Kirche, hat jedoch selbst eine Rede des Eusebius Emisenus [30]) († vor 359) herausgegeben, welche ihn zu

[30]) **Oratio in sacrum Parasceves diem, ed. Augusti. Bonnae 1820.**

widerlegen scheint. Diese Charfreitags-Homilie ist das älteste und am entschiedensten ausgeprägte Beispiel jener rhetorisch-dramatischen Manier, die sich auch bei Ephraim von Edessa und Epiphanius häufig findet; ja sie kann im strengsten Sinne des Wortes ein kleines Drama genannt werden. Es treten darin der Hades, der Tod und der Teufel auf, und unterreden sich über die Kreuzigung des Heilandes; wurden diese nun auch äußerlich nicht durch verschiedene Personen vorgestellt, so suchte doch unstreitig der Priester, welcher den Vortrag hielt, durch die Modulationen seiner Stimme, die Verschiedenheit der Figuren, in deren Namen er redete, anzudeuten, und man sieht, daß nach diesem Vorgang die Entwickelung eigentlich dramatischer Vorstellungen nicht ferne lag. — Hier ist noch eins der merkwürdigsten Produkte der alten christlichen Literatur anzuführen, das Trauerspiel Χριστὸς πάσχων [31]). Wenn auch noch darüber gestritten wird, ob Gregorius von Nazianz, dem man es zuschreibt, wirklich sein Verfasser sei, so kann doch das hohe Alterthum des Stücks nicht bezweifelt werden, und auch die Meinung, welche dasselbe dem Apollinaris von Laodicäa beilegt, macht es nur um ein Geringes jünger. Da es, nach dem Prolog zu urtheilen, aufgeführt worden ist, so läßt sein Gegenstand vermuthen, daß diese Vorstellung am Charfreitag Statt gefunden habe. Uebrigens ist die Meinung, daß Gregor wirklich der Urheber dieses Schauspiels sei, mit sehr triftigen Gründen vertheidigt worden [32]), und nach dieser

[31]) Gregor. Nazianz. Opera B. II. S. 253 ff. Col. 1690.

[32]) Χριστὸς πάσχων Gregorio Nazianzeno abjudicetur Quæstionum patrist. biga Vratislaviæ 1816 4. pag. 10 sqq. —

Annahme hätten wir ein im 4. Jahrhundert aufgeführtes geistliches Schauspiel.

Dieses Stück ist nicht das einzige christliche Drama jener Zeit, von dem wir Nachricht haben. Apollinaris, Bischof von Laodicäa, schrieb, zum Gebrauch in Schulen, verschiedene Nachahmungen der griechischen Classiker, unter andern Trauerspiele in der Manier des Euripides, und Lustspiele in der des Menander, und daß Gregor von Nazianz — sollte der Χριστός πάσχων auch nicht von ihm herrühren — eine Tragödie gedichtet, geht aus dem Zeugniß des Syrers Ebed-Jesu hervor [34]. Indessen scheinen diese Werke mehr Produkte eines gelehrten Fleißes, als einer ursprünglichen Begeisterung für ihren Gegenstand gewesen zu sein, wie denn der Χριστός πάσχων fast ganz aus Versen des Euripides und des Lykophron zusammengesetzt ist; und so müssen sie denn auch nie lebendig in's Volk gedrungen sein, wenigstens sind keine Zeugnisse vorhanden, daß in den nächstfolgenden Jahrhunderten ähnliche Dichtungen entstanden seien. Wenn daher einige Schriftsteller annehmen, diese Schauspiele seien durch Pilger in's westliche Europa gebracht worden, und hätten so die Entstehung des neuern Theaters veranlaßt [35], so kann man ihrer Hypothese

Augusti l. c. B. V. S. 341. — Cf. Valckenær Præf. ad Euripid. Hippol. p. XI. sqq. und Fabric. Bibl. Gr.

[33]) Sozom. Hist. eccl. Lib. V. Cap. 18.

[34]) Catal. n. XV. in Assemanni Biblioth. Or. T. III. P. I. pag. 24.

[35]) Collier History of English Dramatic poetry and Annals of the stage. Vol. I. — Voltaire Essai sur les mœurs et l'esprit des nations.

schwerlich Beifall schenken. Wichtiger, als solche ziemlich isolirt dastehende Erscheinungen, muß uns unstreitig die Verfolgung des Dramatischen in den christlichen Religionsgebräuchen selbst sein. Unter diesen nennen wir aus der ältesten Zeit noch die festlichen Aufzüge an den Gräbern der Märtyrer, von denen der heil. Augustinus spricht [36]), die Processionen und Leichenconducte mit ihrer Psalmodie und Hymnologie [37]); endlich die Agapen mit ihrem unverkennbar mimischen Charakter und der Cermonie des Fußwaschens, als Nachahmung jener Handlung Christi. Bevor jedoch eine kurze Darstellung der fernern Entwickelung dieses Elements verursacht werden kann, müssen wir einen Blick auf die letzten Spuren des antiken Theaters sowohl, als des heidnischen Cultus, so weit er uns hier angeht, werfen; daß dies keine müßige Abschweifung sei, wird sich bald herausstellen. Wir werden sehen, wie die mimischen Spiele der Römer theils als profane Possen und Mummereien bis in die neueren Jahrhunderte fortleben, theils in das entstehende kirchliche Drama eingreifen; wie ferner die Reste der heidnischen Volkslustbarkeiten, nicht bloß der Griechen und Römer, sondern auch der germanischen Völker, wirksam sind, das nach Gestaltung ringende christliche Schauspiel in's Leben zu rufen.

Seit dem Falle der Republik ward das römische Theater der höhern Kunstpoesie immer mehr entfremdet. Schon in

[36]) August. Serm. 311 in Natal. div. Cypriani.

[37]) Binterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche Th. IV. B. I. S. 535.

der Zeit Quintilians und des jüngeren Plinius fand ein tragischer Dichter kein anderes Mittel, sich Zuhörer zu verschaffen, als ein großes Zimmer zu miethen und seine Tragödie einer zu diesem Zweck geladenen Gesellschaft vorzulesen [38]). Die Medea, welche Tertullian citirt; der **Querolus**, ein Seitenstück zur **Aulularia** des Plautus, aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, die griechische Clytemnestra aus dem 5. oder 6., die Tragödie, die Timotheus von Gaza unter dem Titel Χρυσάργυρος zu Ehren des Kaisers Anastasius schrieb [39]), sind die letzten literarischen Produkte des antiken Dramas, und auch von ihnen läßt sich bezweifeln, daß sie je auf der Bühne erschienen seien. Auf dieser erhielten sie nur die Mimen und Pantomimen in allgemeiner Beliebtheit [40]); allein jene unstreitig von der Kunstvollendung entartet, die ihnen Publius Syrus gegeben hatte, diese schon an sich Schauspiele der rohesten Art.

Wenn man vom antiken Theater redet, ist man gewohnt, nur an die Darstellungen auf der öffentlichen Schaubühne zu denken; allein für unsern Zweck muß man sich erinnern, daß der Hang der Alten zu mimischen Belustigungen sich noch auf vielfach andere Art Luft machte. Gaukler und Possenreißer, die das Volk auf den Gassen, die Großen in ihren Häusern belustigten, waren seit lange in Grie-

[38]) Quint de Oratoribus C. 9. 11. — Plin. Epist. VII. 17.

[39]) Voss. de Hist. Gr. II. 21, p. 319. Fabr. Bibl. Gr. T. II. p. 325; VI. p. 380.

[40]) Marc. Aurel. Lib. XI. §. 6. — Müller, Comment. de genio, moribus et luxu aevi Theodosiani. Gotting. 1798. pag. 91. — Procop hist arc. Cap. 9. p. 70.

chenland wie in Rom heimisch [41]); reiche Privatleute ließen Schauspieler in ihre Häuser kommen, um ihre Feste durch stellenweise Recitation von Comödien und Tragödien, ja durch Aufführung ganzer Dramen zu erheitern [42]); vornehme Römer hielten sogar Truppen von Mimen in ihren Palästen und führten sie auf ihren Reisen mit sich [43]); namentlich durften in Rom bei festlichen Gelagen pantomimische Tänze nicht fehlen [44]). Solche vereinzelte Darstellungen, an denen nicht mehr das ganze Volk Theil nahm, sondern nur entweder der Pöbel auf der Straße, oder der Reiche in seinem Palast, nahmen in der spätern Kaiserzeit immer mehr überhand [45]). Will man nun die Fortdauer der alten scenischen Spiele durch die spätern Jahrhunderte verfolgen, so muß man die doppelte Gestalt derselben sorgfältig im Auge behalten und nicht etwa glauben, daß überall, wo von Schauspielen die Rede ist, Darstellungen auf dem öffentlichen Theater gemeint seien. Die Stellen der Concilienschlüsse und Chroniken, aus denen sich die Existenz dramatischer Spiele im Mittelalter erweisen läßt, geben selten eine Andeutung über die Be-

[41]) Athenaeus lib. XIV. p. 615. E. sqq. — Xenoph. Sympos. cap. I, §. 12 u. cap. IV. §. 50. — Juven. Sat. XIV. v. 301 sqq. — Quinct. lib. X. cap. 7. §. 11. — Seneca Epist. 45 u. a. m.

[42]) Aristophan. Nub. v. 1364 sqq. — Schol. ib. — Xenoph. Sympos. Cap. IX. — Macrob. Saturn. lib. II. cap. 9. pag. 359.

[43]) Plutarch. Syll. cap. 36. — Cicero Philipp. II. cap. 24 u. 27 sqq.

[44]) Tit. Liv. lib. XXXIX. cap. 6 — Suet Domit. cap. 7. — Plin. lib. VII. Ep. 24. — Macrob. Saturn. lib. II. cap. 7.

[45]) Ammianus libr. XIV. c. 6. — Vopisc. Carin. c. 16. — Mémoires de l'Académie des Incriptions, Tom. I. p. 121 sqq.

schaffenheit derselben. Aus dem Cassiodor jedoch geht hervor, daß das Theater des Pompejus in Rom noch im 6. Jahrhundert zu dramatischen Vorstellungen benutzt und von Theodorich zu diesem Zweck ausgebessert wurde; derselbe Schriftsteller gedenkt auch noch ausdrücklich der Mimen und Pantomimen [46]). Riccoboni hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß die italienische **Commedia dell' arte** unmittelbar aus dem römischen Mimus hervorgegangen sei [47]). Für diese Annahme sprechen nicht nur im Allgemeinen die stehenden Masken, die beiden gemeinsam sind, sondern auch noch besondere Einzelheiten, z. B. die Aehnlichkeit des Arlecchino mit dem römischen **Centunculus**, der eine buntscheckige Tracht und ein komisches Schwert, wie dieser, hatte [48]), des Pullicinella mit dem alten Maccus [49]) u. s. w. Allein diese Gattung der italienischen Comödie ist nicht der einzige Faden, der die antike Scene mit der modernen verknüpft, wenn gleich der Zusammenhang beider nicht überall gleich augenscheinlich hervortritt.

Daß mimische Darstellungen in den der römischen Herrschaft unterworfen gewesenen Länder während des

[46]) **Cassiod. Lib. IV. ep. 51. Lib. I. ep. 20.**

[47]) **Riccoboni Hist. du Théatre italien, T. I.** S. 21 ff. Die Ableitung des Gesammtnamens der stehenden italienischen Masken, **Zanni**, von dem römischen Lustigmacher Sannio scheint jedoch irrig zu sein; weit wahrscheinlicher ist **Zanni** eine Corruption von **Gianni**, d. h. Hans.

[48]) **Pollux Onomast. lib. IV. Cap. 18 segm. 117.**

[49]) **Riccoboni Tom. II.** S. 317. — Man findet die im Jahre 1727 aufgefundene Statuette eines Maccus, das leibhaftige Ebenbild des Pullicinells, abgebildet in **Ficoroni, Le Maschere sceniche e le figure comiche degli antichi Romani, pag. 48.**

ganzen Mittelalters fortgedauert haben, kann nicht bezweifelt werden. Die Beweisstellen hierfür sind zahlreich, und nur einige der wichtigsten, mögen hier angeführt werden.

Die Arelatische Synode v. J. 412 excommunicirt diejenigen, welche an einem Festtage die Kirchen besuchen. Procopius (Lib. I. cap. 18) sagt, indem er von der Zeit des Justinian spricht, die Römer hätten von den Griechen nichts erhalten als Tragöden, Mimen und Piraten, wonach also selbst tragische Vorstellungen noch im 6. Jahrhundert in Rom wie in Constantinopel üblich gewesen sind. — Das dritte Constantinopolitanische Concil vom Jahr 680 verbietet die Mimen und ihre Schauspiele, und untersagt namentlich Geistlichen und Mönchen den Besuch der scenischen Spiele. Aehnliche Verbote wurden zu Tours 813 und zu Aachen 816 erlassen[50]; die Scenae, die in dem letztern erwähnt werden, scheinen anzuzeigen, daß eigne Bühnen vorhanden waren, auf denen die Darstellungen Statt fanden[51]. Im Jahr 836 schmäht der Bischof Ago-

[50]) Conc. Turon. III. Can 7. Sacerdotes histrionum turpium et obscoenorum insolentias jocorum effugere jubentur. Dies Gesetz ist allerdings, wie Muratori (Antiquitates Italicae T. II) bemerkt, aus dem ältern Concil von Laodicäa genommen; allein weshalb sollte es wiederholt worden sein, wenn nicht seine Veranlassung fortbestanden hätte?

Conc. Aquisgranense d. a. 816. Can. 83: Quod non oporteat sacerdotes aut clericos quibuscunque spectaculis in scenis aut in nuptiis interesse.

[51]) Auch in einer alten Mailändischen Chronik wird ein Theater

barbus auf die Histrionen, Mimen und Joculatoren [52]); Alcuinus Albinus tadelt die Sitte der Vornehmen, dergleichen leichtfertige Landstreicher in ihre Häuser kommen zu lassen (Epist. 107); noch wichtiger aber ist eine Stelle aus den Capitularien der späteren karolingischen Zeit, in welcher ausdrücklich von Schauspielern (Scenicis) gesprochen wird [53]).

Besondere Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Künste und vorzügliche Aussicht auf reichen Lohn bot sich diesen herumstreifenden Leuten bei Hoffesten, Vermählungen der Fürsten u. s. w. So hatte sich denn auch bei der Hochzeit Heinrichs III. zu Ingelheim im Jahr 1045 eine unendliche Menge von Histrionen und Joculatoren eingefunden; der Kaiser aber schickte sie ohne Geld und Speise

erwähnt, super quo histriones cantabant sicut modo cantatur de Rolando et Oliverio. Finito cantu bufoni et mimi in citharis pulsabant et decenti motu corporis se circumvolvebant (Muratori Antiquitates Italicae T. II. pag. 840).

[52]) Muratori l. c. — Du Fresne in gloss. sagt, mimus bedeute im Mönchslatein nichts weiter als einen Musicanten; — eine in dieser Ausdehnung gewiß irrige Behauptung. Freilich hatte das Wort die engere Bedeutung verloren, in der es von den Römern gebraucht wurde, allein viele der Stellen, in denen es vorkommt, namentlich die, wo die Spectacula mimorum erwähnt werden, beweisen, daß die Mimi des Mittelalters allermindestens ihre Gesänge mit mimischem Geberdenspiel begleiteten und für ihre Erzählungen ein halbdramatische Vortragsweise anwendeten. Noch bestimmter deutet das Wort Histriones, das sich in mittelalterlichen Schriften so häufig findet, auf dramatische Vorstellungen, gleichviel von welcher Art und Form.

[53]) Capit. Lib. V. c. 388. pag. 1509 bei Heineccius: Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticum vel mulieris religosae vel qualicunque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, ciorporali poena subsistat et exilio tradatur.

fort, was der Chronist als etwas zwar Lebenswerthes, aber Ungewöhnliches anführt [54]). Theganus und Johann von Salisbury tadeln die Vorstellungen der Joculatoren wegen ihrer Anstößigkeit [55]) und das 6. Lateranische Concil v. J. 1215 verbot den Geistlichen von neuem, denselben beizuwohnen.

Eine genaue Anschauung von der Beschaffenheit der mimischen Darstellungen, auf welche alle diese Stellen deuten, läßt sich schwerlich gewinnen. Man kann nur im Allgemeinen schließen, daß es theils Gesänge und Tänze, mit lebhaften Gesticulationen begleitet, theils kleine Farcen waren, die bald auf den Straßen und vor dem Volk (zu Zeiten auf eigens errichteten Bühnen), bald in den Häusern der Reichen und den Palästen der Fürsten aufgeführt wurden. Eine Stelle des Chaucer zeigt, daß die Histrionen des Mittelalters über einen nicht unbedeutenden scenischen Apparat zu gebieten hatten; denn hier wird erzählt, daß sie bei ihren Spielen die Zuschauer durch das Erscheinen und Verschwinden von Löwen, von Gewässern mit darauf schwimmenden Barken,

[54]) Herm. Contracti Chronicon. — Schmid, Geschichte der Deutschen, B. II. S. 367. Das lateinische Joculator ist das Stammwort des französischen Jongleur, span. Joglar; dem Zusammenhange nach müßte denn hier auch näher von der Classe von Sängern und Mimen geredet werden, die man mit diesem Namen bezeichnete; allein da dieselbe in besonders engem Bezuge zu den Anfängen des spanischen Theaters steht, muß dies bis weiter unten verschoben werden.

[55]) Du Chesne, Scr. hist. Franc. T. II. pag. 279. — Joh. Sal. Lib. I. Cap. 8 de nugis curialium.

von blühenden Gefilden und von steinerern Schlössern zu überraschen pflegten [56]).

Nun entsteht die Frage, ob diese Schauspiele der mittleren Jahrhunderte als Nachschößlinge des römischen Theaters zu betrachten seien? Ob der Mimus und Pantomimus, dessen Existenz noch im 6. Jahrhundert oben nachgewiesen wurde, in ihnen fortgelebt habe? Ob die stehenden Masken des ersteren, deren ununterbrochene Fortdauer in Italien Riccobini so wahrscheinlich gemacht hat, auch in den übrigen, einst von den Römern beherrschten, Ländern bekannt geblieben seien?

Hierauf bestimmte Antwort zu geben, ist mißlich Der Trieb zu mimischen Belustigungen ist dem Menschen so natürlich, seine Entwickelung liegt so nahe, daß gewiß die eigenen Mittel eines jeden Volks genügen, um ein Schauspiel hervorzubilden. Die bloße Existenz eines solchen im mittelalterlichen Italien, Deutschland, Frankreich u. s. w. rechtfertigt also noch nicht den Schluß, daß dasselbe auf dem Wege der Tradition entstanden sein müsse.

[56]) For J am siker there be sciences
By which men make divers aparences
Soche as these sotill tragetores playe,
For oft at festis have I well heard saie,
That tragitors within an halle large,
Have made to come in watir and a barge
And in the halle rowin up and doun;
Sometime hath semid come a grim lioun;
And sometime flouris spring as in a mede;
Sometime a vine and grapis white and rede,
Sometime a castill all of lime and stone,
And when 'hem likid voidin 'hem anon;
Such semid to every mann 'is sight.
Chaucer's works pag. 111.

Und will man sich auf letztere berufen, so muß zugleich erwogen werden, daß, wie überall, so auch in dem einheimischen Alterthum der verschiedenen Völker Keime des Dramas vorhanden waren, die sich in jenen spätern Schauspiel-Versuchen fortentwickeln konnten[57]). Nur so viel läßt sich mit Bestimmtheit behaupten:

Das römische Schauspiel war das einzige zu förmlicher Ausbildung gelangte, welches den im neuern Europa entstehenden unmittelbar vorhergegangen war;

an die letzten ausdrücklichen Nachrichten von der Fortdauer desselben schließen sich in ununterbrochener Folge andere von dramatischen Vorstellungen, deren Beschaffenheit wir freilich nicht näher kennen.

Die Vermuthung also, daß jenes, und namentlich der Mimus und Pantomimus, einen Theil seiner Eigenthümlichkeiten auf diese überliefert habe, läßt sich kaum zurückweisen, wenn gleich der Fortgang der Zeiten und der Hinzutritt fremdartiger Elemente eine mannigfache Umgestaltung des ursprünglichen Charakters herbeiführen mußte.

[57]) So ist z. B. die Vermuthung ausgesprochen worden, die erwähnten Mimi, Histriones und Joculatores des Mittelalters (die in den Glossarien des 9. und 10. Jahrhunderts oft mit den Namen singari, scirno (scurra), sprangari, goukalari bezeichnet werden) seien entartete Nachkommen der alten Barden gewesen, und diese Ansicht kann sich in Bezug auf einzelne Gattungen der Sänger allerdings auf entscheidende Stellen berufen, z. B. auf die in Witich. Corb. I. pag. 636. Inito certamine tanta caede Franci mulctati sunt, ut a Mimis declamaretur, ubi tantus ille infernus esset, qui tantam multitudinem caesorum capere posset. Die hier erwähnte Sitte, Sänger mit in die Schlacht zu nehmen, war unstreitig eine Ueberlieferung aus dem frühsten germanischen Alterthum.

Wir müssen diese Andeutungen über den Fortgang des außer-kirchlichen Schauspiels hier unterbrechen und einige Jahrhunderte rückwärts gehen, um einen Blick auf die Entwickelung der dramatischen Elemente zu werfen, welche innerhalb der Kirche vorhanden waren.

Daß die Christen, und sogar ihre Priester der alten Sitte, sich des Besuchs der Schauspiele zu enthalten, nicht lange treu blieben, geht aus zahlreichen Concilienschlüssen hervor, von denen einige oben angeführt worden. Der natürliche Hang zu Belustigungen ließ sich durch keine Verbote unterdrücken und gab sich bald sogar in Theilnahme an den heidnischen Fest-Ergötzlichkeiten kund; diese wurde um so weniger sorgfältig gemieden, je mehr das Heidenthum als Glaubenslehre ausstarb, so daß mit der Uebung seiner Gebräuche kein Religionsbekenntniß mehr verbunden war. Die Kirche richtete zwar mehrfach Verbote gegen diese Unsitte, aber vergebens. Unter den vielen Bräuchen, die aus dem Paganismus in die neue Kirche übergingen, wurden auch die heidnischen Aufzüge, Masken und Tänze in die Feierlichkeiten der christlichen Feste herübergenommen, und assimilirten sich diesen allmälig dergestalt, daß ihr Ursprung nach und nach vergessen wurde. Und wie die Vermischung so verschiedenartiger Elemente überhaupt viele neue Erscheinungen in dem christlichen Cultus erzeugen mußte, so hatte sie auch an der Hervorbildung des kirchlichen Schauspiels Antheil. Dies verdient näher betrachtet zu werden.

Durch ein wunderbares Zusammentreffen (falls man dasselbe nicht durch eine Genesis des Spätern aus dem Frü-

hern erklären will) [58]), fiel der Zeitpunkt mehrerer christlichen Feste mit dem der heidnischen zusammen. Dies war vernämlich bei den heiligen Tagen der Fall, welche den Weihnachtscyclus bilden, also dem Weihnachtsfest im engern Sinn, den Gedächtnißtagen des Märtyrers Stephanus, des Evangelisten Johannes und der unschuldigen Kinder, und den Festen der Beschneidung, des Namens Jesu und der Epiphanien; denn in eben die Periode, in welcher sie gefeiert wurden, fielen auch die Saturnalien, die von Nero eingeführten Juvenalien, die **Calendae Januariae** und die **natales Invicti (sc. Solis).** Der allgemeine Freudentaumel, der sich während dieser heidnischen Feste in lärmenden Vergnügungen kund gab, riß auch manche Christen mit sich fort, und erregte den frommen Eifer der Kirchenväter, die ihre ganze Beredsamkeit aufboten, um vor solchen abgöttischen Lustbarkeiten zu warnen [59]). Allein der Unfug dauerte fort, und in dem Grade, daß er die Aufmerksamkeit der Kirchenversammlungen auf sich zog [60]). Unter den Conciliensschlüssen, welche hierauf Bezug haben, ist vorzüglich der des **Concil. Trullanum** vom Jahr 692 wichtig, weil er zeigt, von welcher Art die Ueberreste der heidni-

[58]) Bekanntlich ist von mehreren Archäologen die Meinung aufgestellt worden, das Weihnachtsfest sei aus der römischen Brumalfeier am 24. und 25. December, oder dem Sonnenfest entstanden; s. **Wernsdorf. de orig. solemn. natal. Chr. ex festivitate Natalis Invicti. Viteberg. 1757. 4.**

[59]) **August. Serm. V. de Calend. Jan. Opp. T. X. p. 621 sqq. — Tertull. de idololatria c. 14.** — Vergl. **Bingham. Antiq. chr. Vol. IX. p. 6—8.**

[60]) **Conc. Ant-Isidor. c. 1. — Turon. II. a. 576, c. 17. — Roman. a. 744, can. 8.**

schen Fest-Vergnügungen waren, die sich damals noch erhalten hatten [61]). Es wird hier den Christen die Feier der Calenden (des Neujahrs), der Brumalien, ferner der sogenannten Vota [62]) und des Festes, das am ersten März endet [63]), verboten. Namentlich werden darin die öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Tänze

[61]) Concil. Trullanum d. a. 692, can. 62: *Τὰς οὕτω λεγομένας Καλάνδας, καὶ τὰ λεγόμενα Βότα, καὶ τὰ καλούμενα Βρουμάλια, καὶ τὴν ἐν τῇ πρώτῃ τοῦ Μαρτίου μηνὸς ἡμέρᾳ τελουμένην πανήγυριν, καθάπαξ ἐκ τῆς τῶν πιστῶν πολιτείας περιαιρεθῆναι βουλόμεθα. Ἀλλὰ μὴν καὶ τὰς τῶν γυναίων δημόσιας ὀρχήσεις, πολλὴν λύμην καὶ βλάβην ἐμποιεῖν δυναμένας· ἔτι μὴν καὶ τὰς ὀνόματι τῶν παρ' Ἕλλησι ψευδῶς ὀνομασθέντων Θεῶν, ἢ ἐξ ἀνδρῶν ἢ γυναικῶν γενόμενας ὀρχήσεις καὶ τελετὰς κατά τι ἦθος παλαιὸν καὶ ἀλλότριον τοῦ τῶν Χριστιανῶν βίου ἀποπεμπόμεθα, ὁρίζοντες μηδένα ἄνδρα γυναικεῖαν στολὴν ἐνδιδύσκεσθαι, ἢ γυναῖκα τοῖς ἄνδρασιν ἁρμόδιον· ἀλλὰ μηδὲ προσωπεῖα κωμικὰ ἢ σατυρικὰ ἢ τραγικὰ ὑποδύεσθαι· μηδὲ τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν σταφυλὴν ἀποθλίβοντας ἐν τοῖς ληνοῖς ἐπιβοᾷν· μηδὲ τὸν οἶνον ἐν τοῖς πίθοις ἐπιχέοντας ἄγνοιας τρόπῳ ἢ ματαιότητι τὰ τῆς μανιώδους πλάνης ἐνεργοῦντας.*

[62]) Daß die *Βότα* nichts anderes seien, als das lateinische Vota, hat Bingham Antiq. christ. Vol. VII. p. 228—229 gezeigt.

[63]) Hierunter sind unstreitig die Reste der Dionysien zu verstehen, oder vielmehr der Anthesterien, der Frühlingsfeier des Nysei'schen Dionysos, die im Februar begangen wurde. S. Böckh Staatshaushalt der Athener II. pag. 170, und in den Abhandlungen der Berl. Akad. d. W hist.-philol. Classe. 1816. 17, p. 70. Die Feste des Weingotts waren zwar schon seit Jahrhunderten verboten gewesen, allein Ueberbleibsel davon müssen sich dennoch erhalten haben; ich weiß nicht, ob schon die Bemerkung gemacht worden ist, daß diese wahrscheinlich zum Entstehen der Carnevalslustbarkeiten beigetragen haben.

und Feierlichkeiten zu Ehren der falschen Götter erwähnt, ferner die Vermummungen der Männer in Frauenkleider, der Weiber in männliche Tracht, und die Sitte, komische satyrische und tragische Masken anzulegen; endlich geht daraus hervor, daß auch die rauschenden Freuden der Bacchanalien noch nicht ausgestorben waren.

Was hier gesagt wird, muß hauptsächlich auf den Orient bezogen werden; es zeigt, wie lange sich dort die heidnischen Gebräuche noch unverfälscht erhielten. Aus einer andern etwas älteren Stelle [64]) geht hervor, daß dieselben im Abendland schon früher eine andere Physiognomie angenommen hatten. Hier nämlich sehen wir eine seltsame Coexistenz des Heidnischen und Christlichen, in welcher jenes in dieses überzugehen beginnt. Während das Verbot, heidnische Gesänge, Tänze und Spiele aufzuführen, sich an den Calenden des Januars in Kalbs- und Hirschfelle zu vermummen [65]), ausdrücklich den Paganis-

[64]) Sie findet sich in einer Rede des heiligen Eligius (geb. 588, gest. 659), abgedruckt in d'Achery spicileg. tom. V. p. 215 sqq. (ed. Paris. 1661):

Nullus in Calendis Januarii nefanda aut ridiculosa, vitulos aut cervulos aut jotticos (al. ulerioticos) faciat — nullus in festivitate S. Joannis vel quibuslibet sanctorum solemnitatibus solstitia aut vallationes vel saltationes aut caraulas aut cantica diabolica exerceat — Ludos etiam diabolicos et vallationes vel cantica gentilium fieri vetate, nullus haec christianus exercat, quia per haec paganus efficitur. (Vergl. Grimms deutsche Mythologie, Anhang S. XXIX.)

[65]) Dies war eine altrömische Sitte, deren auch Dionysius von Halicarnaß gedenkt; sie wurde auch im Conc. Ant-Isid. Can. I. und im Poenitential. Roman. (ap. Hetlingarium Lib. VI. Cap. 6) verboten.

mus bezeichnet, zeigt die Erwähnung der Heiligenfeste, wie man das, was ursprünglich zu Ehren der Götter bestimmt war, auf Gegenstände der christlichen Verehrung zu übertragen anfing. Zugleich sieht man aus dieser Rede, wie sich in den späten Manifestationen des Heidenthums die Mythologie der Römer mit der anderer heidnischer Völker vermischte; da außer Vielem in der ganzen Rede, was sich auf altgermanischen Aberglauben bezieht, die jottici in der citirten Stelle unstreitig Zwerge der deutschen Mythologie sind [66]). Denn auch im deutschen Alterthum war die Zeit um Weihnachten und Neujahr eine heilige; dann wurde nämlich der Umgang der Göttin Holda gefeiert [67]), und diese Feier mochte mit Vermummungen und Spielen verbunden sein, die nachher mit den an den römischen Calenden des Januars üblichen verschmolzen.

Während die ersten christlichen Lehrer gegen solche tumultuarische Vergnügungen eiferten, führten sie selbst eine Lustbarkeit herbei, die bald einen nicht minder ausgelassenen Charakter annahm und später gleichfalls Gegenstand kirchlicher Verbote wurde. Um nämlich die tiefe Verachtung gegen das Heidenthum an den Tag zu legen, wurde ein eignes Spott- oder Hohnfest eingeführt, das in den Kirchen selbst mit allerlei seltsamen Possen und Ver-

[66]) S. Neues Jahrbuch der Berl. Gesellsch. für deutsche Sprache und Alterthumskunde von v. d. Hagen. I. B. S. 357.

[67]) Grimms deutsche Mythologie S. 169. Aus diesem Umgang, den die Göttin Holda in den Häusern hielt, um die fleißigen Spinnerinnen zu belohnen, die faulen zu strafen, ist wahrscheinlich der ähnliche entstanden, den die Jungfrau Maria in der Christnacht mit dem Joseph oder dem Knecht Ruprecht hält.

mummungen gefeiert wurde, die, trotz ihrer entgegengesetzten Bestimmung, doch wieder vielfach an die heidnischen Lustbarkeiten erinnerten. Dieses sonderbare Fest (gewöhnlich das Narrenfest genannt) ist ohne Zweifel sehr früh entstanden; die Zeit seiner Feier war an verschiedenen Orten verschieden, bald Neujahr, bald das Fest der unschuldigen Kinder, bald das der Beschneidung oder der Epiphanien [68]).

Ein Zusammentreffen der christlichen mit den ältern Festen fand auch sonst vielfach statt, z. B. bei verschiedenen Tagen der Heiligen und Märtyrer, bei Ostern, das häufig in die Zeit fiel, wo nach germanischer Sitte das Sommerfest gefeiert und der Sieg des Sommers über den Winter durch ein pantomimisches Spiel dargestellt wurde [69]); und auch hier mochten die Christen den alten Gebräuchen nicht völlig entsagen.

Wenn nun die strengern Lehrer und Gesetzgeber der neuen Kirche Alles, was an den alten Aberglauben erinnerte, gewaltsam zu unterdrücken suchten, gelangten an-

[68]) Augustinus in homilia de Kalendis Januarii. — Du Tilliot mémoires pour servir à l'histoire de la fête des Foux. Laus. et Gén. 1741. — Baumann Dissert. de Calendis Januarii. Viteberg. 1666. — Du Fresne Glossar., voce Kalendae. — Frankenstein de novo anno. Lips. 1673. — Warton history of english dramatic poetry. B. I. S. 247. — Menestrier Representations en Musique ancienne et moderne, Cap. 10. — Vetus liturgia aleman. p. 367. — Durandus (ratio div. officii lib. VII. c. 42.

[69]) Zwei Jünglinge, von denen der eine als Winter, der andere als Sommer gekleidet war, rangen mit einander, bis der letztere siegte; s. Grimms deutsche Mythologie S. 440 ff.

dere einsichtsvolle und einflußreiche Männer zu der Ueberzeugung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. In diesem Sinne wirkte z. B. Gregor der Große [70]). Und so kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdieß schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freuden-Äußerungen gerieth allmälig in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bacchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen.

An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten [71]). Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen coincidirten, so begann die Fröhlichkeit, sich an diesen auf ähnliche Art, wie an jenen auszusprechen, und die entfesselte Lust füllte die Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und

[70]) Gregorii M Epistola ad Mellitum abbatem, in Gregorii M. opp. Par. 1705 fol. Tom. II. p. 1176 und 1177.

[71]) Gregorius M. l. c. Et quia boves solent in sacrificio daemonum multos occidere, debet his etiam hac de re aliqua solemnitas immutari, ut die dedicationis vel natalitiis sanctorum Martyrum quorum illic reliquiae ponuntur, tabernacula sibi circa easdem Ecclesias, quae ex fanis commutatae sunt, de ramis arborum faciant, et religiosis conviviis solemnitatem celebrent. S. Jacobus Gretser, de Festis Christianorum et benedictionibus, in dessen Opp. Regensburg, 1735. Tom. V. pag. 145.

profanen Gesängen. Vielleicht bezieht sich die oben angeführte Rede des heiligen Eligius auf dergleichen Tumult in den Gotteshäusern; auch wird schon in den Capitularien des 6. Jahrhunderts das Tanzen in den Kirchen mehrfach verboten. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sänger und Possenreißer einfanden, um der Vergnügungs- und Schaulust des Volks Nahrung zu geben. Schon ein Capitular aus der Carolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben [72]); es wird hier den **Scenicis** verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermuthlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Geistlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Ausdrücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluß diesen Unfug, den man, wenn gleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann [73]).

Die Heiligkeit des Orts und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Begebenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu

[72]) Heinecc. capit. lib. V. c. 388, pag. 1509.

[73]) Conc. Germ. IV. p. 257. Tit. III. Syn. Dioeces. Wormat. In Ecclesia ludi fiunt theatrales, et non solum in ecclesia introducuntur monstra larvarum, verum etiam presbyteri, diaconi et subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt, facientes prandia sumptuosa et cum tympanis et cymbalis ducentes choreas per domos et plateas civitatis. — Praeterea destricte inhibemus, ne Sacerdos, qui, ut in festo S. Johannis, more solito Missam celebret, assumetur, aliquam personam Ecclesiasticam vel mundanam, mimos, vigellatores vel tympanatores ad coenam vel ad prandium invitet, *vel illos aut alios, qui musicis instrumentis canere consueverunt, in Ecclesia vel extra in domo vel platea eundo vel chorizando sequatur.*

Gegenständen der Darstellung zu machen; und so kam es, daß die Keime des Dramas, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste schlummern sahen, sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange dieses in Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlichen, die sich ihnen anschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweihung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlaßt sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volks zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken lasse; und der Clerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann, zur Erreichung eben dieses Zweckes, sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines schwachen äußeren Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonen der Kirche, die Reden der Priester, so wie verschiedene Handlungen des Cultus hatten, wie wir gesehen, das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgetragen wurde, war oft in's Mimische übergegangen [74]); seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgelesenen Abschnitte verbildlicht waren; der Uebergang zur

[74]) Man findet alte Manuscripte der Bibel, in welchen die in Dialog übergehenden Theile der Erzählung mit Noten und mit Ueberschriften, wie: **Jesus cantando, Petrus cantando** versehen sind, was offenbar auf eine dramatische Art der Recitation schließen läßt. S. **L. Roux de Lincy, le Livre des Légendes, introd. p. 39.**

lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahe gelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte sei des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volke aus solchen Schauspielen erwachse.

Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im Allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurtheile zurück, ja förderte selbst dergleichen Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien", der ihnen in verschiedenen Decretalen und Concilienschlüssen beigelegt wird, mit andern Handlungen des Cultus auf gleiche Linie stellte.

Man wird nicht erwarten, daß wir der Hervorbildung des geistlichen Schauspiels, dessen Anlage wir schon im Ritus der ältesten Kirche erblickten, einen bestimmten Zeitpunkt anzuweisen suchen werden. Wie früh diese in einzelnen Erscheinungen im Orient Statt hatte, haben wir gesehen; wir lernten zugleich die Feste kennen, an deren kirchliche Bräuche sich die ersten dramatischen Darstellungen knüpften. Die Nachrichten und Documente, die uns von ähnlichen Erscheinungen im Abendlande aufbehalten sind, steigen nicht in gleich frühe Zeit hinauf; aber da unsere Kenntniß der ältern Periode des christlichen Europa nicht überall aus reichhaltigen Quellen fließt, da von ihren literarischen Denkmalen verhältnißmäßig nur wenig auf uns gekommen ist, überdieß Kunden der erwähnten Art immer nur gelegentlich, nie um ihrer selbst willen, von den Chronikenschreibern mitgetheilt werden, so läßt sich mit keiner Art von Gewißheit annehmen,

daß die uns zufällig aufbewahrte älteste Nachricht auch den ersten Anfang des geistlichen Schauspiels bezeichne.

Man hat die Vermuthung aufgestellt, daß stumme Vorstellungen aus der heiligen Geschichte dem eigentlichen geistlichen Drama vorausgegangen seien. Dahin gehört, was in den Beschlüssen der Wormser Synode vom Jahr 1316 als eine alte Sitte angeführt wird, die bildliche Darstellung der Auferstehung Christi in der Osternacht [75]);

[75]) (Conc. Germ. IV. p. 257. 258) Synod. Dioeces Wormat ad a. 1316. Praeterea, cum proficuum, imo necessarium sit, ut receptae ab antiquo consuetudines quaedam, ob novellarum adinventionum superstitiones refraenandas, commutentur in melius. Inde est, quod *cum a nostris Antecessoribus ad nos usque pervenerit*, ut in *sacra nocte Dominicae Resurrectionis, ad sustollendam Crucifixi imaginem de sepulchro*, ubi in *Parasceve* locata fuerat, nimia virorum et mulierum numerositas certatim sese comprimendo, Ecclesiam simul cum Canonicis et Vicariis introire nitantur opinantes erronee: quod si viderent Crucifixi imaginem sustolli, evaderent hoc anno inevitabilem mortis horam. His itaque obviantes statuimus: *ut Resurrectionis Mysterium*, ante ingressum plebis in ecclesiam deinceps peragatur, debita cum devotione et reverentia.

S. auch Julii Bollandiani vita S. Udalrici T. II. fol. 103 und die Schrift G. Freytag, de origine scenicae poesis apud Germanos, Berolini 1838, welcher wir einige der obigen Notizen verdanken.

Ueber die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Mysterium, welche fast mit der von Sacramentum zusammenfällt, siehe das Corp. Jur. Can. cl. cap. 84, §. 2. Mysterium itaque, fratres, ob hoc dicitur, quod secretam et reconditam habeat dispensationem. Sacrificium autem, quasi sacrum factum, quia prece mystica consecratur pro nobis in memoriam dominicae passionis. §. 3. Sacramentum vero est in aliqua celebratione, quum res gesta ita sit, ut aliquid significare intelligatur, quod sancte accipiendum est. Sunt autem sacramenta, baptisma, chrisma, corpus et sanguis Christi, quae ob id sacramenta dicuntur, quia sub tegu-

ferner am Himmelfahrtstage das Aufziehen des Bildes Christi in den Kirchen-Himmel und das Herabwerfen eines brennenden Bildes des Satans [76]); das Aufbauen einer Krippe zu Weihnachten, die Darstellung der drei Könige, wie sie dem Christkinde huldigen u. s. w. Aber wenn gleich ein hohes Alterthum dieser Bräuche sehr wahrscheinlich ist, so wird doch schwerlich bewiesen werden können, daß sie älter seien, als die frühsten geschriebenen geistlicheu Dramen die auf uns gekommen sind. Diese steigen zum Theil in die carolingische Zeit hinauf. Wir haben Notiz von zwei Handschriften alter Klosterschauspiele vom Jahr 815 [77]), sowie von dramatischen Stücken, die der Abt Angilbert, ein Zeitgenosse Karl's des Großen in friesischer Sprache geschrieben haben soll [78]). Die Münchener Bibliothek bewahrt zwei, dem 9. und 11. Jahrhundert angehörige, Manuscripte versificirter lateinischer Dramen über die Geburt Christi [79]), vermuthlich Reste von Spielen, die damals während der Christnacht in den Kirchen aufgeführt zu werden pflegten. Man bemerke, wie sich hier, sowie in den oben erwähn-

mento corporalium rerum virtus divina secretius salutem eorundem sacramentorum operatur. Man sieht hieraus, für wie heilig die Darstellungen gehalten werden mußten, denen man einen solchen Namen beilegen durfte.

[76]) Kirchmaier in regno papistico.

[77]) Grimm deutsche Mythologie p. 455 und Flögel, Geschichte der komischen Literatur, B. I. p. 280.

[78]) Lebœuf, Discours sur l'état des sciences sous Charlemagne, pag. 57.

[79]) Auf diese Handschriften hat Guido Görres in einem lesenswerthen Aufsatz über das Passionsspiel von Oberammergau (historisch-politische Blätter von Phillips und Görres, B. VI.) zuerst aufmerksam gemacht.

ten stummen Darstellungen, und in andern, deren gleich gedacht werden soll, wieder eben jene Momente des Gottesdienstes bemerklich machen, die sich schon in der frühsten Zeit zu dramatischer Gestaltung hinneigten. Aus dem 10. Jahrhundert würden hier vornehmlich die dramatischen Stücke zu nennen sein, welche die edle Aebtissin von Gandersheim, Roswitha, nach alt-christlichen Legenden verfaßt hat, wenn diese zur Aufführung gekommen, und nicht, wie es allen Anschein hat, bloß zur erbaulichen Unterhaltung der Klosterschwestern geschrieben wären. Doch besitzen wir andere Schauspiele von kaum jüngerem Datum, die in Form und Inhalt ihre Bestimmung für die Darstellung deutlich genug zu erkennen geben. Vor allen ist das Mysterium von den weisen und thörichten Jungfrauen (in der Handschrift 1139 der königlich französischen Bibliothek) hervorzuheben, spätestens aus der ersten Zeit des 11. Jahrhunderts, welcher Zeit schon die Schrift angehört, nach Leboeuf und Raynouard aber von noch höherem Alter [80]). Aus diesem Stücke ersieht man besonders deutlich, wie das geistliche Schauspiel aus dem Gottesdienste selbst hervorgegangen ist. Während die lateinischen Kirchenlieder, die darin vorkommen, noch ganz dem Cultus angehören, zeigen die Dialoge in provenzalischer Sprache uns das aufstrebende Drama. Einer lateinischen Farce über St. Nicolas, die sich in einem Manuscript der Abtei von St. Benoit sur Loire gefunden hat, wird mit Grund ein gleich hohes Alterthum zugeschrieben [81]). Leboeuf gibt

[80]) Journal des Savans 1828, p. 297, und Raynouard, Histoire littéraire des Troubadours, II. 134 ff.

[81]) Journal des Savans l. c.

von einem um's Jahr 1050 geschriebenen Stücke Nachricht, in welchem Virgil unter den Propheten auftritt, die den Erlöser anbeten. Gegen Ende desselben Jahrhunderts begegnet uns ein alt-französisches **Mysterium resurrectionis** [82]), welches auch dadurch merkwürdig ist, daß ausdrücklich gesagt wird, es sei von Geistlichen aufgeführt worden.

Gleichfalls der Zeit nach dem 11. Jahrhundert gehört ein kürzlich herausgegebenes alt-bretonisches Mysterium an [83]).

Sehr beachtenswerth ist auch, was Matthäus Paris in seinen **Vitae abbatum** erzählt: Geoffrey aus der Normandie, Schullehrer in Dunstaple, habe von seinen Schülern ein Mirakelspiel aus dem Leben der h. Catharina aufführen lassen, und dies sei keine neue Erfindung, sondern dem Herkommen der Magister und Schulen gemäß gewesen. Warton setzt diese Darstellung in die Zeit um 1110, doch scheint es richtiger, sie mit de la Rue (**Bardes et Jongleurs, T. II. p. 52**) erst zwischen die Jahre 1131 bis 46 zu verlegen [84]).

Der strenge Innocenz III. fand im Jahr 1210 Veranlassung, ein scharfes Verbot gegen die Aufführung dramatischer Spiele in den Kirchen und gegen die Schauspielerei der Geistlichen zu richten [85]); dasselbe wurde bald

[82]) S. das **Théatre français au moyen age** von **Monmerqué** und **Michel. Paris, 1839.**

[83]) **Buhez Santez Nonn ou la vie de Sainte Nonne et de son fils Saint Devy, Archevêque de Mennevie en 519, mystère composé en langue bretonne antérieurement au XII. siècle, publié d'après un manuscrit unique par Sionnet. Paris, 1837.**

[84]) **Warton History of english poetry III. 103 ff.** und **Collier Hist. of english dramatic poetry I. 1 ff.**

[85]) **(C. Jur. Can. cl.) cap. XII. X. de vita et honestate**

darauf in mehreren Synodalbeschlüssen widerholt [86]), bewirkte aber kein Aufhören dieser erbaulichen Unterhaltungen, sondern trug nur bei, ihren Schauplatz zu verändern. Finden sich gleich einzelne Nachrichten, daß auch in den folgenden Jahrhunderten die Kirchen zu Bühnen gemißbraucht wurden, wie denn noch im Jahr 1452 in der Kirche Santa Chiara zu Neapel eine prächtige Vorstellung in Gegenwart Königs Alfons I. gegeben wurde, so ward es doch im Allgemeinen seit dem 13. Jahrhundert üblicher, die Mysterien außerhalb der Gotteshäuser auf öffentlichen Plätzen, oder wo sich sonst ein geeignetes Local fand, darzustellen. Je mehr sich das Spiel ausbildete und als unabhängig aus dem eigentlichen Cultus hervortrat, um so näher mußte dies liegen. Apostolo Zeno führt aus alten Chroniken an, am Osterfest 1243 sei auf dem Platze Prato della Valle zu Padua ein großes geistliches Schau-

clericorum (Innoc. III. ad a. 1210) Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus [*anni*] festivitatibus, [*quae continue natalem Christi sequuntur*], diaconi, presbyteri ac subdiaconi [*vicissim*] insaniæ suæ ludibria exercere præsumunt [*per gesticulationum suarum debachationes obscoenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere, — —*] —. Prælibatam [*vero*] ludibriorum consuetudinem, vel potius corruptelam, curetis a vestris ecclesiis [*taliter*] exstirpare, [*quod vos divini cultus et sacri comprobetis ordinis Zelatores*] (cf. Bœhmeri annot. 38.)

[86]) Conc. Trev. d. a. 1227. — Synod. Avevion. a. 1209, c. 17. — Salisb. a. 1274, c. 17. — Ultroject. a. 1293, c. 12. — Conc. Germ. Coll. ed. Schannat, auxit Harzheim 1760, III. pag. 529 und IV. 17.

spiel aufgeführt worden [87]). Aus dieser Zeit haben wir auch die erste Kunde von eigenen Gesellschaften, die sich zum Zweck der Darstellung von Mysterien bildeten; so trat im Jahr 1264 in Rom die Brüderschaft del Gonfalone zusammen, um die Geschichte der Passion zu spielen. Es scheint, daß Geistliche mit Weltlichen wetteiferten, bei diesen Vorstellungen Rollen zu übernehmen, und die Gesellschaft **Battuti**, welche im Jahr 1261 in Treviso zusammentrat, hatte die Canonici der dortigen Cathedrale sogar förmlich verpflichtet, ihr jährlich für die Rolle der Maria und des Engels zwei Geistliche zu liefern [88]).

Das Wunder von Bolsena, welches einen ungläubigen Priester durch Blutstropfen, die der Hostie entquollen, von der wirklichen Gegenwart Christi bei'm Sacrament des Altars überzeugte, veranlaßte im Jahr 1264 Papst Urban IV., die Feier des Frohnleichnams oder Corpus Christi anzuordnen. Dieses Fest, das sich noch im dreizehnten Jahrhundert in fast alle Länder Europa's verbreitete, gehörte bald zu den bedeutendsten der Christenheit und wurde nicht allein durch glänzende Umzüge, sondern auch durch dramatische Spiele verherrlicht [89]). An manchen Orten sah man das letztere als einen so wichtigen Bestandtheil der gottesdienstlichen Feier an, daß die Handwerker-Innungen ge-

[87]) **Tiraboschi IV. p. 423. Muratori Script. rer. Ital. T. VIII. p. 365.**

[88]) **Riccoboni T. I.** Der allzu skeptische Tiraboschi (**T. VIII. pag. 291**) zieht diese Nachrichten, unseres Bedünkens mit Unrecht, in Zweifel.

[89]) **Gavanti Thesaur. sacr. rit. T. I. p. 495** und **500** die Zusätze von **Meratus.** S. auch die Schilderungen dieses Festes in **Gretser, Bauldry** und **Aruaud.**

seßlich gebunden waren, Schauspiele zu Ehren des heiligen Sacraments aufzuführen.

Die Blüthezeit des geistlichen Dramas, die man vom 14. Jahrhundert an datiren kann, ist durch mehrfache Darstellungen, neuerdings auch durch Herausgabe ihrer wichtigsten literarischen Denkmale so bekannt geworden, daß es genügen kann, sie hier nur in allgemeinen Umrissen und in so fern zu schildern, als ihre Kenntniß für das Verstehen des gleichzeitigen und spätern spanischen Dramas wesentlich förderlich sein wird. Es scheint zweckdienlich, hierbei hauptsächlich Frankreich und England in's Auge zu fassen, da über die lange und glänzende Reihe von geistlichen Schauspielen, die sich in diesen Ländern entwickelte, die gründlichsten Forschungen angestellt und die zahlreichsten Documente vorhanden sind [90]).

Seit 1268 begann die Bürgerschaft von Chester, jährlich eine Reihe von Mysterien, oder, wie sie in England hießen, Mi-

[90]) Warton, Hist. of english poetry III. 153 ff. — Beauchamps, Hist. du théatre français Vol. I. — Bouterwek V. 95 ff — Andrès, Origine, progresso e stato di ogni literatura T. V. — Ginguené III. — Tiraboschi VII. — Riccoboni I. — Collier, Hist. of english dramatic poetry I. und II. — Onésime le Roy, Etudes sur le mystères et sur divers manuscrits de Gerson. Paris, 1837. — Achille, Jubinal mystères inédits du quinzième siècle. Par's, 1837. — Théatre français au moyen age publié par Monmerqué of Michel. Paris, 1839. — Ancient Mysteries described by William Hone. London, 1823. — A collection of english miracle-plays or Mysteries by William Marriott, 1838. — S. auch G. Görres in den historisch-politischen Blättern, B VI, und in Bezug auf das Bibliographische das musterhaft gründliche und vollständige Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte von J. G. Th. Gräße, Band II. Abth. 2. Dresden, 1842.

rakelspielen aufzuführen. An diese schlossen sich etwas später ähnliche und nicht minder berühmte Darstellungen in der Wildkirk-Abtei und zu Coventry. Die ältesten uns aufbewahrten Stücke, aus Eduards III. Zeit, sind rohe Dramatisirungen der heiligen Geschichte von vorherrschend epischem Ton, meist sehr kurz und aus einer planlosen Aneinanderreihung verschiedener Auftritte bestehend. Ein Prolog pflegt das Ganze einzuleiten, ein Epilog es zu schließen. In der Folge gewannen diese Spiele immer größere Ausdehnung, so daß ein Tag zu ihrer Aufführung nicht mehr genügte, und z. B. das Mysterium von der Weltschöpfung, an dem man sich 1409 zu Skinnerswell erbaute, eine volle Woche spielte. Noch umfangreicher war der Cyklus von Mysterien, in welchem um die nämliche Zeit zu Chester die ganze Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht dargestellt wurde; und so weit war die Geistlichkeit von ihrem früheren Verdammungsurtheil zurückgekommen, daß den Zuschauern, welche der ganzen Reihe dieser frommen Schauspiele beiwohnen würden, tausendjähriger Ablaß versprochen ward.

Das französische Theater war durch vielfache, Jahrhunderte lang fortgesetzte Versuche, unter denen nachträglich noch das Mirakel vom Theophilus, die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage, genannt werden möge [90b]), genug herangereift, um sich gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts vollkommen fixiren zu können. Den äußern Impuls gab Folgendes. Um das Jahr 1398 vereinigte sich eine Gesellschaft von Pariser Bürgern und Handwer-

[90b]) Le Grand d'Aussy, Fabliaux Tom. II.

fern zu dem gemeinsamen Zweck, geistliche Spiele aufzuführen. Zum Local ihrer Darstellungen wählte sie das Dorf St. Maur les Fossés bei Vincennes, weil die Reliquien des St. Babolein und St. Maurus und die daselbst befindliche Wunderquelle viele Fremde dorthin lockten. Der erste dort vorgestellte Gegenstand war die Passion Christi. Dieses Spiel hatte anfänglich in der Charwoche Statt, ward jedoch wegen des Beifalls, den es fand, später auch außer dieser Zeit wiederholt. Bald aber, da der ungemeine Zubrang des Volks Excesse veranlaßt hatte, legte der Prévôt von Paris der Aufführung solcher Stücke Hindernisse in den Weg. Die Schauspieler richteten nun eine Bittschrift an König Karl VI., und erhielten von ihm am 4. Dec. 1402 einen Freiheitsbrief. In Folge dieser Concession durften sie ungestört in Paris und der Umgegend spielen und ihr Theatercostüm auch auf den Straßen tragen. Von dem Namen, den ihnen dasselbe Patent mit Rücksicht auf ihr erstes und berühmtestes Stück beigelegt hatte, hießen sie fortan les Confrères de la Passion [90c]).

Anfänglich spielten sie auf den Straßen, später schlugen sie im Hôtel de la Trinité, dann im Hôtel de Flandre und zuletzt im Hôtel de Bourgogne ihren festen Wohnsitz auf. Ueber der Thür des Theaters war das Wappen der Passionsbrüder angeheftet, ein steinerner Schild mit dem Kreuze und den Leidenswerkzeugen. Der Kreis, in dem

90c) Dulaure, Histoire civile, physique et morale de Paris, T. VI. p. 14. Taillaudier, Notice sur les confrères de la Passion. Paris, 1834. Gräße a. a. O. S. 1126.

sich ihre Darstellungen bewegten, blieb übrigens nicht auf die Passion beschränkt. Die ganze Geschichte des alten und neuen Testaments, das ganze Gebiet der Heiligen-Legende mußte dazu herhalten. Die längern Stücke waren in Tage (journées) abgetheilt und spielten so viele Tage, wie sie dergleichen Abtheilungen hatten, wodurch sich die Dauer einer solchen Vorstellung bisweilen auf fünf Wochen erstreckte. Selbst die einzelnen Journées dehnten sich oft so in die Länge, daß um Mittag eine Pause von einigen Stunden gemacht werden mußte, um den Spielern nur etwas Ruhe zu gönnen. Die Stücke, so viel wir von den erhaltenen Resten urtheilen können, waren fast durchaus dialogisirte Geschichten von endloser Breite, ohne alle dramatische Verknüpfung der einzelnen Scenen, Darstellungen ganzer Lebensläufe, ja Summarien der ganzen heiligen Geschichte; und bei Schätzung derselben können Einzelheiten voll poetischer Kraft und Wahrheit den gänzlichen Mangel an Berechnung und Gliederung des Plans, die unsägliche, sich in ewigen Wiederholungen ergehende, Weitschweifigkeit der Behandlung schwerlich vergüten. Zugleich wurde in diesen Mysterien Scherz und Ernst auf's willkührlichste durcheinander gerührt, das Komische in abentheuerlicher Mischung mit dem Tragischen verbunden. Nicht selten mußte der Teufel die Rolle des Lustigmachers übernehmen. Der recitirende Vortrag, meist in kurzzeiligen jambischen Versen, wechselte mit dem musikalischen, zum Theil auch mit gesungenen Chören.

Das Personal und der Apparat, die zu diesen Stücken erfordert wurden, müssen ungeheuer gewesen sein. Die Einrichtung des Theaters wird folgender Maßen geschildert,

und man kann annehmen, daß diese Schilderung uns im Wesentlichen nicht bloß den Zustand der französischen, sondern auch den der übrigen Bühnen im damaligen Europa zeigt; für England und Deutschland wenigstens wird dies durch ausdrückliche Zeugnisse bestätigt [91]. Der Schauplatz zerfiel in drei Theile. Oben nach hinten zu stand ein hohes Gerüst, den Himmel und das Paradies vorstellend; auf ihm befanden sich der Sitz Gottes und der Thron der heiligen Dreieinigkeit, von Engeln und Heiligen umgeben. Unterhalb dieses Gerüstes lagen die Erde und das Purgatorium; ganz unten aber die Hölle, in Gestalt eines Drachens, durch dessen Rachen die Teufel emporstiegen und hinabfuhren. Zur Seite war eine Nische mit Vorhängen, wo, wie man annahm, alles das vorging, was nicht vor die Zuschauer gebracht werden konnte; zugleich standen auf der Bühne selbst Bänke, auf die sich die Schauspieler nach Beendigung ihrer Scenen niederließen. Die Sitze der Zuschauer waren reihenweise hinter einander erhöht und, wie die Bühne, nach religiösen Ueberlieferungen benannt; die höchsten hießen das Paradies. Um Decorationen und Maschinerie der Bühne so glänzend wie möglich auszustatten, scheute man weder Mühe noch Kosten [92]. Wenn

[91]) S. **Strutts Manners and Customs** und nach ihm **Hone, ancient Mysteries, p. 217.** — Fichard, Frankfurter Archiv, **III. pag. 137—158. Hoffma n, Iter austriacum, pag. 224.**

[92]) In der 38. Serée von Guillaume Bouchet ließt man: „**Quelqu'un de la compagnie nous va conter qu'il avoit vu jouer la Passion à Saumur, et qu'entre autres choses fort singulières qu'il avoit remarquées en ces jeux c'étoit que le paradis étoit si beau à cause de l'excellence de la peinture, que celui qui l'avoit fait, se vantant de son ouvrage disoit à tous ceux qui**

die Darstellung im Freien Satt fand, scheint man sich eines beweglichen, auf Räder gestellten, Brettergerüstes bedient zu haben [93]).

Nach dem Vorbilde des Pariser Theaters errichtete man bald ähnliche in vielen Städten Frankreichs. Aber nicht überall bildeten sich stehende und regelmäßige Schauspielergesellschaften. Wie auch die **Confrérie de la Passion** zur Herstellung des unglaublich großen Personal's, das manche ihrer Stücke erforderten, oft vom Publicum unterstützt wurde, so übernahmen an manchen Orten die angesehensten Einwohner selbst die Leitung des Spiels. Aus den Archiven der Burgundischen Stadt Seurre ist ein Protokoll vom Jahr 1484 bekannt gemacht worden, in welchem sich ein Dichter verbindlich macht, den Bürgern der Stadt, gegen angemessene Bezahlung, ein Mysterium von dem Leben ihres Schutzpatrons zu liefern. Bei Vertheilung der Rollen wurden hauptsächlich die Kirchen- und Klosterschulen, die geistlichen Brüderschaften und die verschiedenen Zünfte berücksichtigt; vor Darstellungen aber, die ein ungewöhnlich großes Personal verlangten, veranstaltete man einen pomphaften Zug, bei dem unter Trompetenstößen der sogenannte **cri du jeu**, d. h. eine an die ganze Bürgerschaft gerichtete Aufforderung zur Theil-

admiroient ce paradis: „Voilà bien le plus beau paradis que vous vîtes jamais, ne que vous verrez." — In dem Mysterium **le vieil Testament** findet sich in der Schöpfungsscene die Anweisung: **„Adonque se doit tirer un ciel de couleur de feu, auquel sera écrit: Cœlum empyreum."** — S. **Saint-Beuve, Tableau de la poésie française au XVIe siècle. Paris, 1843.**

[93]) **Collier, History of english dramatic poetry, V. II. pag. 152.**

nahme an dem Spiele verlesen ward. Waren sämmtliche Rollen vertheilt, so leisteten die Spieler einen feierlichen Eid, ihre Partien wohl einzustudiren und sich zur gehörigen Zeit einzufinden, ja setzten ihr Leben und ihre Güter dafür zum Pfande. Die Handschrift, welche die Rollen enthielt, nannte man die Ordnung oder das Register des Stücks; „Register-Führer" hieß derjenige, der die Darstellung leitete. Die Errichtung der Bühne besorgte in Seurre der Bürgermeister selbst. Nach Beendigung sämmtlicher Vorbereitungen wurden die Spieler durch öffentlichen Aufruf entboten, sich einzufinden; dann zogen sie unter klingendem Spiel, in vollem Costüm und sämmtlich beritten, durch die festlich geschmückten Straßen der Stadt bis an den Platz, wo die Bühne aufgeschlagen war, und die Vorstellung nahm ihren Anfang [94].

Eine besondere Classe des geistlichen Schauspiels neben den Mysterien bildeten die Moralitäten, oder solche Stücke, in denen die moralisch-allegorische Deutung das geschichtliche Element überwog. Man pflegt das Entstehen derselben ins 15. Jahrhundert zu setzen und auf folgende Art zu erzählen. Schon vor dem Zusammentreten der Passionsbrüder hatte einer Corporation von Schreibern des Parlaments und des Chatelet's das Vorrecht zugestanden, die Anordnung der öffentlichen Feste zu leiten. Diese Genossenschaft (**les Clercs de la Bazoche**) wollte nun mit der **Confrérie de la Passion** in der Darstellung von Mysterien wetteifern; aber die letztere, sich auf ihr Privilegium berufend, legte ihr hierbei Hindernisse in den Weg und aus diesem Grunde, sagt man, gingen die

[94]) Achille Jubinale, Mystères du XVe siècle, préface pag. XLII.

Cleres zur Erfindung der Moralitäten über. Allein man kann zuversichtlich annehmen, daß diese Art von Stücken, wie sich vom Hange des ganzen Mittelalters zur Allegorie erwarten läßt, weit älter war. Schon im Anfang des 13. Jahrhunderts finden wir ein theologisches Drama von Etienne Langton, worin die Wahrheit und die Gerechtigkeit Adam wegen des Sündenfalles vor Gott anklagen, das Mittleiden und der Friede aber ein Wort für ihn einlegen, und hierauf Gott der Vater mit seinem Sohne verabredet, den Streit durch die Menschwerdung beizulegen. Hierher gehört auch eins der ältesten uns erhaltenen Dramen in Deutschland, der **Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi** [95]), in dem die Kirche, die Synagoge, die Barmherzigkeit und die Gerechtigkeit auftreten. Auch in den französischen Mysterien waren von Alters her ähnliche Personificationen heimisch gewesen; nur daß hier das historische Element das vorherrschende war. Soviel ist aber allerdings gegründet, daß seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Geschmack an solchen allegorischen Spielen besonders herrschend wurde und allmälig so überhand nahm, daß die Mysterien fast davon verdrängt wurden. Vornämlich war dies in England und Frankreich der Fall. Das Personal in diesen Moralitäten bestand fast gänzlich aus allegorischen Figuren. Die verschiedenen Tugenden und Laster, die Sünde und der Tod, der Glauben, die Hoffnung und die Liebe spielten die

[95]) Abgedruckt in Petz Thesaurus Anecd. novus, T. II P. III. col. 185—196; vergl. Hoffmann Fundgruben I. 242—244. Iter Austr. 146, 243. Kugler, de Werinhero saec. XII. monacho Tagerns. Berol. 1831.

Hauptrollen dabei. Aber man ging weiter bis zur Personification der abstractesten Begriffe. Nicht nur das Uebelberathensein und Wohlberathensein, das selige und das unselige Ende, das Fasten, das Gebet und seine Schwester das Almosen, die Hoffnung — auf — langes — Leben, die Scham — seine — Sünden — zu — bekennen, traten leibhaftig, redend und handelnd auf die Bühne, sondern auch das Blut Abels, die Todtenvigilien, nämlich: **Creator omnium, Vir fortissimus, Homo natus de muliere** und **Paucitas dierum**, das Mehr und das Weniger und die verschiedenen **Tempora** von Zeitwörtern, z. B. **Regno, regnabo, regnavi.** Der Teufel und das Laster durften nie fehlen; jener erschien in furchtbarer Gestalt, mit langer rother Nase, mit Schwanz und mit gespaltenen Klauen; das Laster hingegen war eine Art von komischer Figur im bunten Kleide, eine Peitsche in der Hand. In der Erfindung dieser wunderlichen Stücke bekundet sich nicht selten eine ungemeine Kraft der Phantasie, in der Leitung des Plans viel Scharfsinn und feine Berechnung.

Aus den Mysterien und Moralitäten leitet die gewöhnliche Ansicht den Ursprung des ganzen neuern Schauspiels her; als der Zeitpunkt, wo die ersten weltlichen Dramen aus den geilichen hervorgedrungen seien, wird dann das Ende des 15. Jahrhunderts angeben. Die Darstellungen der heiligen Geschichte boten allerdings profane Elemente genug dar, die dem weltlichen Theater, namentlich dem historischen Schauspiel, zu Anknüpfungspunkten dienen konnten; auch finden sich schon unter den Aufführungen der Passionsbrüder einzelne von rein weltlichen Begebenheiten erwähnt (wie

z. B. 1395 die Geschichte der Griseldis, 1459 die Zerstörung Troja's aufgeführt wurde); und die **Clercs de la Bazoche** gingen nicht allein in einzelne Moralitäten, z. B. in der bekannten Verurtheilung des Bankets, ganz über den religiösen Kreis hinaus, sondern stellten, zur Ergötzung neben der Erbauung, auch Farcen ohne allegorische Figuren dar. Man kann daher das geistliche Schauspiel des Mittelalters als eine wichtige Quelle des neuen Dramas gelten lassen; aber doch nur als eine von mehreren, welche zusammenströmten, um in ihrer Vereinigung erst zu dem mannigfaltigen Ganzen anzuwachsen. Denn entschieden irrig ist es, wenn man glaubt, die Genossenschaften, von denen zuletzt die Rede war, hätten die ganze dramatische Thätigkeit ihrer Zeit in sich absorbirt. Was wir oben durch Zusammenstellung einiger Zeugnisse unter vielen darzuthun versuchten, daß mimische Darstellungen während der zehn ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung nie ganz außer Brauch kamen, läßt sich für die folgende Zeit durch noch weit zahlreichere Beweisstellen außer allen Zweifel setzen. Mit Uebergehung aller jener vielfachen Erwähnungen der Mimen und Joculatoren bei den Chronikenschreibern [96]), mögen hier nur einige der wichtigern und ausdrücklichen Zeugnisse von dem Vorhandenseiu eines rein weltlichen Schauspiels angeführt werden. In der Lebensgeschichte des h. Thomas, Erzbischoffs und Märtyrers, von William Fitzstephen, aller Wahrscheinlichkeit nach vor 1182 geschrieben, heißt es vom damaligen London schon: „London besitzt statt der Theaterstücke, statt der scenischen Spiele,

[96]) Namentlich auch in den Quellen der provenzalischen Literaturgeschichte, worauf wir zurückkommen werden.

heiligere Spiele, Vorstellungen von den Wundern, welche die heiligen Bekenner vollbracht haben, oder von den Leiden, worin die Standhaftigkeit der Märtyrer sich verherrlicht hat," — was doch entschieden auf das Bekanntsein weltlicher Schauspiele im damaligen Europa schließen läßt. **Raoul Tortaire (in Bibl. Floriac. p. 335)** erzählt von Schauspielen, die Herzog Heinrich I. von der Normandie im Jahre 1120 habe aufführen lassen. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts spricht Thomas von Aquino (**Quaest. disp. Q. 168, Art. 3**) von dem Gewerbe der Schauspieler (**officium Histrionum**) und nennt es erlaubt, falls es nicht gemißbraucht werde. Lateinische, vielleicht zur Aufführung auf den Universitäten bestimmt gewesene Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts sind mehrere vorhanden [97]. — **Geronimo Squarzafico**, in seinem Leben des Petrarca, erzählt, der Cardinal Giovanni Colonna habe das Schauspiel sehr geliebt, aber geklagt, daß in den Dramen und theatralischen Darstellungen so große Licenz herrsche, und daß es keine Roscii mehr gebe, die mit Kunst und Anstand zu spielen wüßten. Petrarca selbst schrieb in seiner Jugend eine Comödie (**Petr. Ep. II. 7**). — Als die Söhne Philipps des Schönen 1313 den Ritterschlag erhielten, wurden bei dem Fest neben verschiedenen geistlichen Schaustücken auch mehrere von rein weltlichem Inhalt dargestellt, unter andern der ganze Lebenslauf des Reineke Fuchs, der erst als Arzt, dann als Priester, eine Epistel und ein Evangelium lesend, hierauf als Bischof und Erz-

[97]) **Tiraboshi VII. 200. — Haupt, Exempla poes. lat. med. aevi, p. 18. sqq. — Wright, Early mysteries and other latin poems. London, 1838.**

bischof, und zuletzt als Papst, beständig Hühner und Küchlein fressend, erschien. Unter den Dichtern der Nordfranzosen wird schon im 12. Jahrhundert Guillaume von Blois als Verfasser einer Tragödie von Flaura und Marco, und einer Comödie, Alda, in lateinischen Versen genannt [98]). Endlich ist uns aus dem 13., spätestens 14. Jahrhundert das anmuthige Schäferspiel **Robin et Marion** von Johann Bodel aus Arras aufbewahrt [99]).

Weisen wir nun noch auf die Vorstellungen hin, die unter dem Namen **ludi domini regis** am Hofe der englischen Könige seit lange üblich waren; auf die Spottspiele mit allegorischen Figuren, zu deren Darstellung die Gesellschaft der **Enfans sans souci** in Paris von Karl VI. privilegirt wurde; auf die allgemeine Verbreitung der Mysterien und Moralitäten auch in Deutschland und den angrenzenden Ländern, Böhmen und den Niederlanden [100]), so wie darauf, daß überall diese geistlichen Spiele vornämlich an den Tagen der drei Könige, des h. Stephan, des Evangelisten Johannes, der unschuldigen Kindlein, des **Corpus Christi** und am Osterfeste Statt fanden [101]); und endlich auf die Fastnachtsstücke, die während des 15. Jahrhunderts in Deutschland sehr beliebt wurden, so haben

[98]) Petrus Blesens. ep. 93 in Bibl. PP. Lugd. T. XXIV. pag. 1012.

[99]) Monmerqué et Michel, Théatre français au moyen age, p. 97—135.

[100]) Mone, Altdeutsche Schaubühne, Hoffmann, Fundgruben und Iter austriacum. — Dobrowsky, Geschichte der Böhmischen Literatur, p. 299 ff. Hoffmann, Altniederländische Schaubühne.

[101]) Mone, l. c. pag. 14. — Collier, V. I. pag. 11. — Gerbert; De cantu et musica sacra, T. II. pag. 83.

wir das europäische Drama bis an die Grenze seiner mittelalterlichen Periode und an die des gegenwärtigen Ueberblicks begleitet. Als das Hauptmoment der nun beginnenden neuen Epoche kann man das Studium der classischen Literatur bezeichnen. Am frühsten und entschiedensten gab sich dieser Einfluß in Italien kund. Aber hier, wie in den meisten Ländern, wirkte er auf die Entwickelung der Keime eines ächten Nationaltheaters weit mehr hindernd als fördernd. Statt die einheimischen Anfänge des Dramas dem Geiste der Zeit und der Nation gemäß auszubilden, und nur nach antiken Mustern zu höherer Kunstvollendung zu erheben, begann man auf das volksthümliche Element der Kunst vornehm hinabzusehen, und suchte in's Leben zu rufen, was kein vitales Princip in sich trug, ein Zwittergeschöpf, in der Form der Antike nachgeäfft, dem Geiste nach himmelweit von ihr verschieden, haltlos und ohne eigenthümliche Lebenskraft. Um das Unheil voll zu machen, stempelte man eine schiefe Interpretation der Aristotelischen Regeln zum Gesetz und nahm sich, in blinder Verehrung für alles aus dem Alterthum Stammende, oft die schlechtesten Muster zur Nachahmung, für die Tragödie z. B. den Seneca. Nachdem die Römische Akademie der Gelehrten und Dichter im Jahr 1470 einige Lustspiele des Plautus lateinisch aufgeführt und so den Gegensatz der **Commedia erudita** gegen die **Commedia dell' arte** aufgestellt hatte, wendeten sich die Bestrebungen der Dichter und der Geschmack des gebildeten Publikums fast ausschließlich dieser neuen Richtung zu, und so haben sich die heterogenen Formen der populären Farce und der, nach überkommenen Vorschriften gemodelten, Comödie und Tragödie bis auf

unsere Zeit schroff und unvermittelt gegenüber gestanden. Auch in Frankreich begann man, seit sich vom Jahr 1540 an Uebersetzungen lateinischer und griechischer Stücke verbreiteten, von dem Streben nach Wiederbelebung der antiken Tragödie und Comödie auszugehen. Eben diese Richtung trug bei, den Verfall der geistlichen Bühne herbeizuführen. Denn indem die gebildeten Dichter verschmähten, durch Composition von Mysterien und Moralitäten den Bedürfnissen der Gegenwart zu dienen, überließen sie diese Gattung der Improvisation oder der Fertigkeit handwerksmäßiger Poeten, und führten sie einer Entartung und Zügellosigkeit entgegen, welche die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich ziehen mußte. Die geistlichen Darstellungen der **Confrérie de la Passion** wurden im Jahr 1547 durch eine Parlamentsacte verboten; die Gesellschaft der **Bazoche** war schon 1547 aufgehoben worden; und wenn gleich die ganze Gattung religiöser Schauspiele noch ziemlich lange fortbestand, ja sich in einzelnen Resten bis auf den heutigen Tag erhalten hat [102]), so kann man doch im Allgemeinen annehmen, daß sie vom Ende des 16. Jahrhunderts an in allen Ländern — ein einziges ausgenommen — immer mehr an Bedeutung verlor und zu keiner weitern Ausbildung mehr gelangte.

Daß Deutschland Jahrhunderte lang zu keinem blühenden und ächten Nationaltheater gelangen konnte, mag

[102]) Dergleichen sind z. B. die Passionsspiele zu Oberammergau im bairischen Hochlande; die Darstellungen der heiligen Geschichte, die alljährlich an verschiedenen Festen in der Kirche Ara Cöli zu Rom wiederholt werden. Im Frühjahr 1839, am Fest des S. Giuseppe, sah der Verfasser in dem sicilianischen Städtchen Canicatti ähnliche Vorstellungen, die auf eigens erbauten Gerüsten in den Straßen aufgeführt wurden.

verschiedenen Ursachen beizumessen sein, aber als eine derselben ist unstreitig eine ähnliche Einwirkung aus dem Alterthum zu nennen, wie sie sich in Italien und Frankreich kund gab. Schon um eben die Zeit, als Rosenblüt und Hans Sachs mit viel derbem Volkswitz und populärer Darstellungsgabe den Anfang zu einem Schauspiel machten, das durch die sorgfältige Pflege späterer Dichter zu sehr erfreulicher Blüthe hätte gelangen können, begründeten gelehrte Poeten durch ihre lateinischen Stücke einen Zwiespalt zwischen der Volkscomödie und dem, höhere Ansprüche machenden, Kunstdrama. Und diese Entzweiung dauerte in der Folgezeit dergestalt fort, daß man jene auf der untersten Stufe einer derben Posse zur Unterhaltung des Pöbels stehen ließ, während alle gebildetern Dichter ihre Thätigkeit diesem zuwandten. Und war auch jene unruhige Periode der Entwickelung der Kunst überhaupt nicht günstig; will man auch die poetischen Kräfte, die sich ihrer hätten annehmen können, nicht hoch anschlagen, so wird man doch zugeben müssen, daß es der deutschen Bühne ersprießlicher gewesen wäre, wenn Dichter, wie Gryphius und Opitz, statt nach halbverstandenen classischen Mustern zu arbeiten, das volksmäßige Drama berücksichtigt und es einer höhern Entwicklung entgegenzuführen gestrebt hätten.

Nur zwei unter den neuern Völkern können genannt werden, deren Theater sich, ohne hemmenden Einfluß aus dem Alterthum, nur seinem eignen Entwickelungsgange folgend, zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet hat — die Engländer und Spanier. Man wundere sich nicht, daß wir Schöpfungen, die zu den höchsten des Menschengeistes

überhaupt gehören, mit den rohen Versuchen des Mittelalters in Verbindung bringen. Denn wahr ist es, und wird auch der sorgfältigen Prüfung nicht paradox erscheinen — Shakespeare und Fletcher, Lope und Calderon haben die Elemente, an deren Bildung die mittlern Jahrhunderte mit mehr oder minder Glück gearbeitet hatten, nur zu staunenswerther Vollendung gestaltet und weisen auf das mittelalterliche Drama als den Keim des ihrigen zurück, wenn auch die Kluft, die zwischen jenem und diesem liegt, eben so groß ist, wie der Unterschied zwischen den ersten Lauten des lallenden Kindes und der Beredsamkeit des Demosthenes. — Aber auch in Bezug auf England muß noch eine Einschränkung gemacht werden. Nicht in demselben Umfang, wie Spanien, darf es sich rühmen, das volkspoetische, aus den innersten Lebenskeimen der neuern Weltepoche hervorgewachsene Drama in seiner ganzen Reinheit und in allen seinen Phasen ausgebildet zu haben. Denn einmal begann sich hier schon in Chapman und mehr noch in Ben Jonson ein entscheidender Einfluß der Antike kund zu geben und störend in die selbstständige Fortentwicklung des nationalen Schauspiels einzugreifen; andererseits blieb das religiöse Drama ganz auf seiner mittelalterlichen Stufe stehen, ohne nach höheren Anforderungen kunstgemäß weiter cultivirt zu werden. Der Grund von letzterem ist hauptsächlich in der Reformation zu suchen, welche die ganze geistige Richtung der Zeit veränderte. Noch etwa ein halbes Jahrhundert schleppten zwar Nachschößlinge des einst so blühenden Zweiges mühsam ihre Existenz fort; von den großen und ächten Dichtern aus der Zeit der Elisabeth aber wurde nicht einmal der Versuch gemacht, die erstorbene Gattung von Neuem in's

Leben zu rufen. Spanien allein behauptet den Vorzug, neben einem weltlichen Schauspiel, das die Geistes-, Gefühls- und Phantasierichtung eines hochbevorzugten Volks und Menschenalters auf's Reinste verkörpert hat, ein religiöses Drama zu besitzen, das als Gipfel und eigentliche Vollendung der geistlichen Bühne des Mittelalters anzusehen ist. Wie viele Versuche auch gemacht wurden, den aristotelischen Regeln und einer stricten Beobachtung der classischen Formen Eingang zu verschaffen, das Volk ließ sich durch sclavische Nachahmung unbegriffener Muster nicht um das nationale Theater betrügen. Eine Reihe von Dichtern ersten Ranges bereicherte während mehr als eines Jahrhunderts die Bühne mit einer fast unübersehbaren Menge ächt volksthümlicher, aus dem Geist und Leben ihrer Nation heraus geschaffener Dramen. Und eben diese Dichter, von dem tief-religiösen Geiste erfüllt, der ihre ganze Umgebung durchdrang, bemächtigten sich des geistlichen Schauspiels, und erhoben es auf eine Stufe der Ausbildung, die es zu den frühern Mysterien und Moralitäten in dasselbe Verhältniß stellt, in dem etwa das Shakespeare'sche Drama zu den mittelalterlichen Farcen steht. So bildet denn das spanische Theater, auch abgesehen von seinem ästhetischen Werth, durch seine ganz eigenthümliche und nationale Gestaltung eine der merkwürdigsten und interessantesten Erscheinungen, welche wohl verdient, von ihren Anfängen an und in ihrem ganzen Verlauf betrachtet zu werden. Zu dieser Betrachtung können wir uns nun mit mehr Zuversicht wenden, nachdem wir durch die voranstehenden Andeutungen eine Vorarbeit beseitigt, die zur Aufhellung manches dunklen Punktes wesentliche Dienste leisten wird.

Erstes Buch.

Die ersten Spuren des Spanischen Drama's.

5*

Die Geschichte des spanischen Theaters im strengen Sinne kann freilich erst bei der Zeit anheben, wo aus dem Gewirre verschiedener Völkerschaften, die sich nach einander auf der pyrenäischen Halbinsel drängten, die Nation, die wir heute die spanische nennen, mit ihrer eigenthümlichen Sprache aufzutauchen begann. Die Untersuchung also, ob schon vor diesem Zeitpunkt auf demselben Boden dramatische Spiele aufgeführt worden seien, scheint nicht hierher zu gehören. Allein kein Volk kann über ein Land hinschreiten, ohne einen Theil seiner Bildung und seiner Sitten dem nachfolgenden zum Vermächtniß zu hinterlassen, und so sieht man auch die Quellen des werdenden Schauspiels durch verschiedene Völkermassen hindurch über jene Zeitgränze hinaufsteigen. Der Geschichtschreiber der spanischen Bühne, dem es um Vollständigkeit zu thun ist, wird daher, soviel es die spärlichen Nachrichten möglich machen, angeben müssen, an welchen Merkmalen sich seit frühester Zeit auf spanischem Boden der Hang zum Dramatischen kund gegeben hat, Merkmalen, die sich freilich oft genug unkenntlich in die Nacht der Jahrhunderte verlieren.

Nehmen wir an, was die Forschung Wilhelms von Humboldt außer Zweifel gestellt hat, daß die heutigen Basken ehemals über die ganze Halbinsel verbreitet und als Iberer die Urbewohner Spaniens gewesen sind, so

dürfen wir mit Anführung einer diesem Volk eigenthümlichen Sitte beginnen, die in uralte Zeiten hinaufzusteigen scheint. Es sind dies die mimischen Tänze, nirgends vielleicht so allgemein üblich und zu solcher Ausbildung gelangt, wie unter den Basken [1]). Sie alle, meist reihen-

[1]) S. darüber das von dem cantabrischen Gelehrten **J. J. de Iztueta** in baskischer Sprache geschriebene Buch: **Guipuzcoaco Dantza Gogoangarrien Condaira etc** (d. h. Geschichte der alten Guipuzcoanischen Tänze und Regeln, um sie gut auszuführen und in Versen zu singen) **San Sebastian, 1824.** — An dieses Buch schließt sich ein anderes „**Euscaldun anciñaco ta ara ledabicico etorquien etc. San Sebastian, 1826,** welches eine Sammlung baskischer Nationallieder enthält, von denen die meisten bestimmt sind, zu den Tänzen gesungen zu werden. Da diese beiden interessanten Werke, so viel uns bekannt, noch in keiner der gangbaren europäischen Sprachen besprochen worden sind, so sei es vergönnt, einige Stellen daraus hervorzuheben, die für die eigenthümliche Mischung der baskischen Tänze mit Gesang und Mimik bezeichnend sind. — „Tanzen — heißt es — ist nichts als die Ausführung eines Liedes mit den Füßen und andern Gesticulationen, oder vielmehr der genaue Ausdruck dessen, was jede Note des Liedes bedeutet, so daß die Ausführung durch Körper und durch Stimme zusammenkommen, um den Sinn der Melodie und der Worte auszudrücken.“ — „Wenn der Klang des Tamburins schöne Worte begleitet, werden die Tänzer, welche sie hören, von der Schönheit und Bedeutung derselben ergriffen. Aber was können Töne ohne Hinzufügung passender Worte, wie groß auch ihr musikalisches Verdienst sein möge, bezwecken? Oder welches Interesse können sie denen erregen, die sie hören und danach tanzen?“ — Iztueta beschreibt auf's genaueste 36 verschiedne Tänze mit ihren eigenthümlichen Ceremonien, darunter die **Pordoi dantza** oder den Lanzentanz, der von Männern, mit Stäben bewaffnet, ausgeführt wird, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, die die Guipuzcoaner gegen die Navarresen gewannen. Der patriotische Autor aber klagt über den Verderb der Tamburinspieler, welche anfingen, französische und italienische Musik einzuführen und die alten Volksweisen zu vergessen.

weise ausgeführt, werden von Gesang und lebhaften Gesticulationen begleitet und jeder einzelne Tanz hat seine eigenthümliche Bedeutung, größtentheils mit Bezug auf die Sitten und Thaten der alten Cantabrier. Freilich besitzen wir über die Geschichte und den Zustand der Ureinwohner Spaniens zu wenig zuverlässige Nachrichten, um diesen Nationaltänzen mit Bestimmtheit das hohe Alter zuschreiben zu können, das ihnen die Tradition des Volks und die Behauptungen einheimischer Gelehrten beimessen, aber dennoch lassen sich Gründe zur Unterstützung dieser Vermuthung anführen. Dahin gehören namentlich einzelne Andeutungen in den Gesängen der Tänze, welche in sehr frühe, offenbar heidnische Zeiten zurückweisen. Daß bei den Römern die spanischen Tänze berühmt waren, geht aus mehrern alten Schriftstellern hervor; und daß sie pantomimisch und von Gesang begleitet waren, wird ausdrücklich bezeugt [2]).

Wer sich erinnern will, wie wichtigen Antheil die Choristik an der Hervorbildung des griechischen Dramas hatte und wie sie auch in dem völlig ausgebildeten noch einen wesentlichen Bestandtheil ausmachte, wird diese Andeutung nicht für unwesentlich halten können. Es ist interessant, schon in so früher Zeit in Spanien eine Sitte heimisch zu finden, die unverkennbar Keime des Dramatischen in sich trägt, und die nicht bloß zur allmäligen Bildung des mimischen Talents beitragen, sondern auch später auf die Bühne selbst übergehen sollte.

[2]) Plin. Lib. I. Ep. 15. — Juven. Sat. XI. v. 162 sqq. — Martial. Lib. III. Epigr. 63. — Lamprid. Heliog. cap. 32.

Aus den zahlreichen Ruinen antiker Theater, die sich noch auf der Halbinsel finden, aus den Abbildungen anderer auf verschiedenen alten Münzen, so wie aus einzelnen Nachrichten bei lateinischen Schriftstellern [3]) geht hervor, daß die Römer während ihrer langjährigen Herrschaft über Spanien auch ihr Theater mit Erfolg daselbst eingeführt hatten. Eine Stelle aus Philostrat's Leben des Apollonius von Tyana (Lib. V. Cap. 9), die man angeführt hat, um das Gegentheil darzuthun, könnte doch jedenfalls nur beweisen, daß zu Nero's Zeiten in Bätica noch kein Schauspiel bekannt gewesen sei; allein die Autorität dieses Schriftstellers ist überhaupt zu gering, um seiner Erzählung vielen Glauben zu verschaffen.

Die Westgothen, die seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts die Pyrenäen überschritten und bald darauf ganz Spanien unterworfen hatten, konnten in Sitte und Sprache mannigfachen Einflüssen des besiegten Volks nicht entgehen, und nahmen von ihm auch den Sinn für theatralische Belustigungen an. Die Beweise für die Fortdauer der scenischen Spiele während der westgothischen Herrschaft

[3]) Martial (Epigr. Lib. IV. ep. 43) erwähnt namentlich das Theater zu Riga. Außerdem sind zu nennen die zu Taragona, Merida, Coruña del Conde, Sevilla, Ecija, Cazlona und vor allen das zu Saguntum (jetzt Murviedro). S. über das letztere Emanuelis Martinii Epist., (Amstelodami 1738) Tom I. pag. 198). Montfaucon, Antiquité expliquée, Tom. III. p. 237. Es ist so wohl erhalten, daß man es im Jahr 1785 von neuem zu einer dramatischen Vorstellung benutzen konnte; s. Masdeu, Historia critica de España, Vol. 8. pag. 131. — Vergl. auch Westendorp und Reuvens Antiquiteiten II, II. S. 274, Florez España sagrada, Laborde Voyage pittoresque et historique de l'Espagne und die Reisen von Dillon, Pluer, Swinburne u. s. w.

liegen in verschiedenen kirchlichen Gesetzen; so dem Beschluß des Concils von Illiberis v. J. 305 (Can. 43 und 60), wo den Christen verboten wird, als Komiker oder Pantomimen aufzutreten; in mehreren Stellen der Werke des Isidor von Sevilla (z. B. **Origenes**, **Lib.** 18, **cap.** 41 und 59, wo er die Gläubigen ermahnt, sich der Belustigungen des Circus, des Amphitheaters und der Scene zu enthalten); endlich in einer Nachricht, die uns Padilla und Mariana aufbewahrt haben [4]). Dieser zufolge ließ König Sisebut (aus dessen eignen Briefen die Notiz geschöpft sein soll) den Eusebius, Bischof von Barcelona, absetzen, weil er auf den Theatern die Darstellung von Dingen erlaubt hatte, welche die christlichen Ohren beleidigen mußten.

Es verdient bemerkt zu werden, daß diese Worte unzweideutig auf ein recitirtes Schauspiel hinweisen. Von der sonstigen Beschaffenheit des unter den Gothen üblichen Dramas eine nähere Vorstellung zu gewinnen, ist uns versagt. Nicht einmal, welcher Sprache man sich auf der Bühne bediente, kann mit Bestimmtheit angegeben werden. Das nordische Volk hatte durch längeres Umherziehen in verschiedenen Provinzen des römischen Reichs sich mit der Sprache vertraut gemacht, die es bei seiner Festsetzung in Spanien auch unter dem besiegten Volke herrschend fand; seine Gesetzgeber und Schriftsteller bedienten sich ausschließlich des Lateinischen; aber im Munde des Volks begann diese Sprache durch Vermischung mit der ihm eigenthümlichen

[4]) **II. parte de la Historia ecclesiastica de España par Francisco de Padilla. Malaga, 1605.** S. **188, b. — Mariana, Historia general de España Lib. 6, cap. 3.**

zu entarten und ihren reichen grammatikalischen Bau mit einer einfachern Syntax zu vertauschen. Wollte das Schauspiel, was es doch überall bezweckt, auf die Menge wirken, so mußte es sich daher vermuthlich des Dialekts bedienen, der ihr am meisten verständlich war, einer unförmlichen Mischung des Lateinischen und des sich bildenden Romanzo.

Die oben ausgesprochene Ansicht, die schon in den Riten der ältesten christlichen Kirche Bildungskeime des spätern Dramas findet, regt die Frage an, in wiefern jene eigenthümlichen Gestaltungen des Gottesdienstes, die schon näher bezeichnet worden sind, in der frühsten spanischen Kirche vorhanden gewesen seien. Für die vier ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung fehlt jede Nachricht hierüber; man weiß nur, daß vor Ablauf des 4. die Feier der Sonntage und des Weihnachts-, Epiphanien-, Oster- und Pfingstfestes allgemein in Spanien eingeführt war, ohne die Liturgie zu kennen, die den Cultus bestimmte [5]). Mit dem Einbruch der Gothen beginnt sich das Dunkel aufzuhellen, das über der ältesten Kirchengeschichte des Landes ruht; denn sichere Zeugnisse melden, daß dieses Volk den orientalischen Ritus der griechisch-syrischen Kirche angenommen hatte und ihn in dem unterworfenen Lande einführte [6]); — ein bemerkenswerther Umstand, wenn man sich erinnert, wie gerade in dem orientalischen Gottesdienst das Dramatische am frühsten und entschiedensten hervortrat. Und wir sind nicht auf diese Andeutung beschränkt, aus der sich schon im Allgemeinen auf die Beschaffenheit der spanisch-

[5]) **Masdeu, Historia critica de España VIII. 250.**

[6]) Binterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche, IV. 3, S. 88 ff.

gothischen Liturgie schließen läßt. Seit dem Jahr 516 geschieht der Antiphonen und Responsorien vielfach Erwähnung [7]). Einen eigenthümlichen Brauch lernt man aus dem 14. Canon des 4. Toledanischen Concils kennen; an den Festen der Märtyrer nämlich und an den Sonntagen wurde in den Kirchen der Hymnus der drei Knaben im feurigen Ofen gesungen [8]). Eine andere, wegen ihres mimischen Charakters hier zu erwähnende Ceremonie ist die Fußwaschung, die jeder Bischof am grünen Donnerstag an seinen Untergebenen verrichten mußte [9]). Ueberhaupt waren alle die schon bezeichneten Feste, in deren kirchlicher Feier sich die dramatischen Elemente am frühsten bemerkbar machten, seit dem 5. Jahrhundert in Spanien eingeführt. Processionen wurden vielfach und mit großem Glanz gehalten [10]); und während so der Gottesdienst selbst die Schaulust nicht ohne Befriedigung ließ, drängten sich auch weltliche Vergnügungen, wie profane Gesänge, Tänze und Mummereien in die Kirchen ein [11]). Das Toledanische Concil vom Jahr 633 verbot das Narrenfest [12]).

[7]) Conc. Tarrac. d. a. 516, cap. 7, pag. 124. — Concil von Braga von 561, cap. 10, Nr. 12, pag. 181. — St. Isid Etymolog. Lib. 6, cap. 19, pag. 147, Tom. I. — Tom. II. de ecclesiast. off. Q. I. cap. 3, pag. 427.

[8]) Man kann sich der Vermuthung nicht erwehren, daß dieser Gesang mit einer mimischen Darstellung verbunden gewesen sei, wie dies später in andern Ländern als alte Sitte erwähnt wird, z. B. in Rußland (s. Bakmeister's Russische Bibliothek, B. III. S. 238).

[9]) Masdeu, l. c. XI. 218.

[10]) Concil von Gerona, cap. 2 u. 3, pag. 129. — 4. Toledanisches Concil cap. 26, pag. 371. — St. Isid. Etymolog. lib. VI. cap. 19, Nr. 43, pag. 153.

[11]) Masdeu, XI. 212.

[12]) Labb. Concil. T. V. pag. 1703.

Im Beginn des 8. Jahrhunderts zerstörten die eindringenden Araber mit einem Schlage die schon lange wankende Gothenmonarchie und unterwarfen mit reißender Schnelligkeit das Land und seine Bevölkerung, von der nur ein kleiner Theil in den unzugänglichen Gebirgen des Nordens seine Unabhängigkeit behauptete. So wurden fremde Religion, Sitte und Sprache auf der Halbinsel eingeführt und mußten auch auf die christlichen Bewohner mannigfachen Einfluß üben; aber diese Einwirkung war nicht überwiegend und ausschließlich genug, um alle Keime der Bildung, die im Schooße der christlichen Kirche reiften, zu unterdrücken. Die maurischen Herrscher hemmten die Religionsübung der Ueberwundenen durch keine Art von Zwangsmaaßregeln; den Christen war ihr Gottesdienst und die Besetzung der geistlichen Aemter freigegeben, sie hatten in Sevilla, Granada, Murcia, Valencia, Toledo und Badajoz, ja in Cordova, der Hauptstadt des Reiches, ihre eignen Kirchen und durften sich sogar der Glocken bedienen [13]), und wenn einzelne Chaliphen, wie Abderrhaman II., sich intoleranter zeigten, so waren diese Verfolgungen durch den unverständigen Eifer der christlichen Unterthanen provocirt, die nach dem Märtyrthum Verlangen trugen und Mohammed laut für einen Lügenpropheten erklärten. Die sogenannte mozarabische Liturgie, die den Gottesdienst regelte, war im Wesentlichen durchaus die alte gothische, mit den geringen Veränderungen, die Isidor von Sevilla eingeführt hatte, und bewahrte also das dramatische Element einer für dessen freie Entwickelung günstigeren Zeit

[13]) Masdeu, XIII. 277. — Aschbach, Geschichte der Ommaijaden, S. 272.

auf. Der Kirchengesang soll sogar zur Zeit der Araber zu besonders hoher Ausbildung gediehen sein, und Isidor von Beja nennt mehrere Musiker und Dichter, die sich in dieser Periode durch Composition von Hymnen und Antiphonen auszeichneten [14]).

Man weiß, mit wie wunderbarer Geschwindigkeit sich die Mauren von einem Haufen wilder Eroberer zu einem der cultivirtesten Völker ihrer Zeit erhoben, wie sie die Baukunst in eigenthümlicher Weise zu hoher Vollendung ausbildeten, in verschiebnen Wissenschaften dem ganzen damaligen Europa voranschritten und ihre Hauptstadt Corbova zu einem Sammelplatz der Lernbegierigen aus allen Ländern machten. Mit welcher Liebe sie sich auch der Poesie widmeten, davon zeugen die noch immer nicht gehörig durchforschten Schätze der Escurialischen Bibliothek und die reichhaltigen, obgleich bei Weitem noch nicht voll=

[14]) **Masdeu, XIII. 198.** Daß in dem mozarabischen Gottesdienst fortwährend die lateinische Sprache angewandt wurde, unterliegt keinem Zweifel; und gewiß ist in der oft citirten Stelle aus dem **Indiculo luminoso** des Bischofs Alvaro von Corbova, wonach im 9. Jahrhundert das Arabische die in Spanien fast ausschließend übliche Sprache gewesen sein soll, viel Uebertreibung (s. **Florez España sagrada**, B. XI. S. 274; **Du Cange Gloss.** in der Vorrede **cap. 31**). Wenn hier angegeben wird, eine Menge spanischer Christen habe sich im Arabischen mit rhetorischer Eleganz und selbst in zierlichen Versen auszudrücken verstanden, so kann man als Gegensatz dazu aus der Chronik des Bischofs Idacio beweisen, daß die Araber ihrerseits bisweilen nicht verschmähten, die Sprache des Virgil und Cicero zu reden. Ein Manifest des maurischen Königs von Coimbra beginnt: **Alboucen Iben-Mahumet, Iben-Tarif, bellator fortis, vincitor Hispaniarum, dominator Cantabriae Gothorum et magnae litis Roderici etc.** (s. **Duran** in der Einleitung zu seinem **Romancero. Madrid, 1832**).

ständigen Verzeichnisse spanisch-arabischer Dichternamen bei d'Herbelot, Nicolas Antonio und Casiri. Verdienten Blas Nasarre und Velasquez Glauben, so müßten sie auch eine umfangreiche dramatische Literatur besessen haben und theatralischen Vorstellungen mit Vorliebe zugethan gewesen sein. Dieser, freilich ohne weitere Unterstützung hingestellten, Behauptung widersprechen neuere Forscher, wie Conde und Moratin, unbedingt. Doch scheint es, daß die Letztern wiederum sich übereilen, wenn sie den Arabern alle und jede Leistung im Fache des Dramatischen absprechen; und wer die Sachlage des Streits sorgfältig prüft, wird die Akten noch nicht für geschlossen halten können. Denn zuvörderst ist zu bemerken, daß von der spanisch-arabischen Literatur, die allein authentische Zeugnisse aufbewahrt haben könnte, nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen ist; denn selbst von den Manuscripten des Escurial, die doch immer nur ein Fragment des Ganzen waren, ist die Mehrzahl — an achttausend Bände — durch den großen Brand von 1671 verloren gegangen, und auch die noch vorhandnen sind bisher nichts weniger als sorgfältig gemustert worden. Wenn Conde versichert, unter allen handschriftlichen Werken, die er zum Behuf seiner Geschichte der maurischen Herrschaft durchlesen, kein einziges Drama gefunden zu haben, so führt dagegen Casiri zwei in der genannten Bibliothek befindliche Dichtungen an, die allem Anschein nach in's dramatische Fach gehören [15]). Und mögen diese

[15]) **Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis T. I. pag. 136 und 144.**

CCCCXCVII. Codex nitide exaratus anno Egirae 746 idemque autographus, quo continetur Opus, tum soluta, tum stricta

letztern auch bloß literarische, nicht für die Darstellung bestimmte, Versuche gewesen sein, so kann man doch wohl bei der Annahme nicht irren, daß mimische Spiele zur Ergötzung des Volks, wie sie bei fast allen moslimischen Völkern von jeher üblich gewesen sind[16]), auch den spanischen

oratione concinnatum, hac inscriptione: Sales et Elegantiae Dialogi inter variarum Artium Professores instituti, Comoedia nimirum jocosa et satyrica, ubi quisque Professor juxta suae Artis vocabula et leges loquitur; alius alium dictis acutis ridiculisque illudit ac fugillat; tum ejus vitia dolosque aperit enarratque: auctore Mohamad Ben Mohamad Albalisi Ben Ali, ex Urbe Velez, qui colloquentes inducit quinquaginta et unum variarum Artium Professores, videlicet Judicem, Lanium, Coquum, Pullarium, Medicum, Pocillatorem, Pomarium, Musicum, Fidicinem, Caecum, Rhetorem, Grammaticum, Concionatorem, Praefectum, Praeconem publicae precationis Mahometicae etc. etc.

CCCCLXVII. Codex nitide exaratus feria 5 die 17 mensis Dilcadat, horis meridianis, anno Egirae 845. quo continetur Opus Anonymi inscriptum Comoedia Blateronis, in tres partes divisum. Prima agit de Equo vendito, ubi ad colloquendum inducuntur Blatero, Dux minax, Jurisconsultus, qui plura acute et jocose dicta proferunt, de Equi venditione inter se contendentes; secunda quorundam hominum vagorum instituta et dolos complectitur ac describit, quorum aliqui Medicinam, alii Astrologiam, alii alias artes ad credulum vulgus fallendum ostentant venditantque, tertia denique Amantium mores repraesentat.

16) S. die Bruchstücke aus Hariri und Hamadani in de Sacy Chrestomathie arabe T. III. p. 167—272. — Niebuhr's Reise in Arabien, B. I. S. 151. — Alexander Burnes, Travels into Bokhara, T. II. pag. 329. — Lane, Account on the manners and customs of the modern Egyptians. — Sir H. J. Brydges mission to the court of Persia, T. I. 124 ff. — Belzoni, Voyage en Égypte et en Nubie, T. I. p. 27—31. — Michaud Correspondence d'Orient. T. V. p. 30—31, 248—252 und 255—257. — Dé-

Arabern nicht unbekannt geblieben seien, um so mehr, als diese in aller Hinsicht auf dem Höhenpunkte der islamitischen Cultur standen. Es ist zu erwarten, daß sich bei einstiger Bekanntmachung der literarischen Denkmale dieser Epoche Bestätigungen unserer Vermuthung finden werden.

Doch wir wenden uns von dem Volk, das immer ein Eindringling auf fremdem Boden und von den alten Inhabern des Landes an Religion und Sprache zu verschieden war, um sich je organisch mit ihnen verbinden zu können, zu den unabhängig gebliebnen Bergvölkern, die als der Kern der spätern spanischen Nation zu betrachten sind. Vor allen sind hier die Bewohner der Asturischen Gebirge in's Auge zu fassen; denn wenn gleich, wie es scheint, sich die ganze Nordgränze des Landes entlang verschiedene Stämme in Unabhängigkeit von der arabischen Herrschaft behauptet hatten, oder nur flüchtig von ihr berührt wurden, so ist doch Asturien unstreitig als der Punkt anzusehen, von dem die Bewegung des Kreuzes gegen den Halbmond am frühsten und entschiedensten ausging, und wo zugleich die castilianische Sprache mehr und mehr ausgebildet ward. Diese klangvolle Mundart, deren erste Spuren sich in den Origenes oder Etymologieen des Isidorus von Sevilla finden, ist aus einer Sprachmischung hervorgegangen, die durch die Niederlassung so vieler verschiedenen Völker auf demselben Boden entstanden war; als ihr

scription de l'Égypte T. XVIII. 2e partie, p. 442. — Hammer's Schirin in der Vorrede S. 28. Eine ähnliche Vorstellung, wie die von Hammer geschilderte, sah der Verfasser dieser Geschichte zu Brussa in Kleinasien Sie hatte die Liebesgeschichte von Jussuf und Suleicha zum Gegenstand.

ungleich wichtigster Bestandtheil muß das Latein angesehen werden; daneben aber hat sie in nicht geringem Maße aus dem Iberischen (Baskischen), Gothischen und Arabischen geschöpft [16b]). Aus dem Asturischen Hochlande nun, wohin sich die Gothische Unabhängigkeit geflüchtet hatte, wurde diese Sprache Schritt vor Schritt in weiterer Entwickelung in die wiedereroberten Provinzen hinabgetragen [17]).

Nicht lange nach dem Einfall der Mauren war in jenen Gebirgen der anfänglich bloß vertheidigende Widerstand in einen angreifenden übergegangen; und die wackern Nachkommen des Pelayo kämpften so rüstig, daß das sogenannte Königreich Asturien oder Oviedo schon gegen Ende des 8. Jahrhunderts den größten Theil von Gallicien und Leon umfaßte. In Folge der fernern Siege Ordonio's I, Alfonso's des Großen und Ordonio II. dehnte sich dieses Königreich, welches nun den Namen Leon annahm, bis an die Biscayische Bai, den portugiesischen Duero und das Guadarramagbirge aus. Es wäre vergeblich, in einer so bewegten Periode, bei einem Volk, das zur Vertheidigung seiner kaum errungenen Besitzthümer die Waffen nie aus der Hand legen durfte, Spuren einer Kunst zu suchen, die nur in ruhigern Zeiten gedeihen

[16b]) Adelung's Mithridates II. 10. — Aldrete, del Origen de la Lengua Castillana fol. 46. b. — Diez, Grammatik der romanischen Sprachen B. I. S. 48. — v. Hammer, über die Länderverwaltung unter dem Chalifate. Berlin, 1835. S. 75.

[17]) Noch heute bewahrt der Asturische, unter dem Namen Bable bekannte, Dialect viele Worte und Redensarten, die sich in dem ältesten Denkmal der castilianischen Sprache, dem Gedicht vom Cid, finden, aber aus dem jetzigen Spanischen verschwunden sind. S. Duran Romancero, Einleitung.

kann. Selbst in wiefern der Gottesdienst unter dem Tumult des Kriegs seine ausgebildeteren Formen zu bewahren vermochte, oder zu größerer Einfachheit zurückzusinken gezwungen war, muß dahingestellt bleiben. Aber zwei Erscheinungen dieser frühen Epoche können hervorgehoben werden, die als Anknüpfungspunkte für das später hervortretende Drama dienen. Zuerst die pantomimischen Tänze, die seit uralter Zeit in Asturien heimisch zu sein scheinen [18]; sodann das Heldenlied, das hier dem frischen Born thatkräftiger Begeisterung entquoll und im Getümmel der Schlachten aufwuchs. Denn, wenn gleich die ältesten uns überlieferten Denkmale castilianischer Dichtkunst nicht über die Mitte des 12. Jahrhunderts hinaufsteigen, so darf doch zuversichtlich angenommen werden, daß schon die ersten Waffenthaten der tapfern Asturier durch Gesänge verherrlicht worden seien. In wiefern aber nach unserer Ansicht das epische Lied mit den Anfängen des Dramas in Verbindung steht, werden die folgenden Seiten darzulegen suchen.

Während das Königreich Leon sich in den westlichen Provinzen befestigte und nur noch einmal gegen Ende des 10. Jahrhunderts durch das Schwert des Almansor in seiner Existenz gefährdet schien, hatte die Reaction gegen maurische Herrschaft auch an den Abhängen der Pyrenäen Fuß gefaßt und verschiedene unabhängige Territorien mehr und mehr nach Süden ausgedehnt; unter diesen die, aus den Eroberungen Karls des Großen, der sogenannten Spanischen Mark, erwachsene Grafschaft Barcelona, und den Landstrich, welcher, ursprünglich von dem kleinen Freistaat

[18]) Duran, a. a. O. im Anhang. — Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas, pag. 17.

Jaca ausgegangen, dann Navarresischer Herrschaft unterworfen, später das Königreich Aragon bildete. In diesen Provinzen (und längs der Küsten des mittelländischen Meeres bis nach Valencia und Murcia) bildete sich das verdorbene Latein zu derselben, nur wenig modificirten Sprache um, die auch durch den ganzen Süden von Frankreich bis an die italienische Gränze unter dem Namen der limosinischen oder provenzalischen verbreitet war [19]). Wenn schon diese Gemeinschaft der Sprache die genannten Landstriche mit der Heimath der Troubadours verknüpfen mußte, so schlangen die häufigen Verbindungen zwischen den Fürstenhäusern diesseits und jenseits der Pyrenäen und der vielfache Handelsverkehr zwischen Aragonesen, Catalanen und Provenzalen das Band noch enger, und bahnten allen Culturerscheinungen, die bei den letztern entsprangen, schnelle und leichte Wege zu den spanischen Nachbarn. Und so fand auch die Poesie der Troubadours an den Höfen von Barcelona und Zaragoza eine zweite Heimath, ja verbreitete von hier aus ihren Einfluß auf das ganze christliche Spanien.

Es ist hier der Ort, einige Eigenthümlichkeiten dieser provenzalischen Liederkunst hervorzuheben, wobei der große Kenner der romanischen Sprachen und Literaturen unser Führer sein möge [20]).

[19]) In Aragon scheinen von früh auf die limosinische und die castilianische Mundart um die Herrschaft gestritten zu haben; diese war die ursprüngliche Landessprache und lebte vorzugsweise im Munde des Volks, jene aber hatte sich der Gunst des Adels und der Gebildeten zu erfreuen.

[20]) Diez, Poesie der Troubadours, und Leben und Werke der Troubadours.

Die Spielleute und umziehenden Sänger, die wir während der mittlern Jahrhunderte über den größten Theil von Europa verbreitet sahen, hatten von Alters her vorzüglich im südlichen Frankreich ihre Heimath gehabt. Hier und vornämlich in den schönen Gefilden, welche von Rhone und Dürance bewässert werden, wie längs der Küsten des Mittelmeers, umschwärmten sie, von reichem Lohn gelockt, die Rittersitze und Hofstätten in größerer Zahl als irgendwo sonst, verherrlichten die Feste durch Spiel und Gesang und ergötzten Vornehm und Gering durch ihre Kunst, die freilich, dem Geiste des frühern Mittelalters entsprechend, noch auf einer untergeordneten Stufe stand. Als nun im Fortgang der Jahrhunderte eben diese französische Provinz, das erste unter den europäischen Ländern, die Blüthe einer feinern Cultur entfaltete, schloß sich auch das Sängerwesen dem allgemeinen Fortschritt an, und es gelangte zugleich mit der Occitanischen Sprache eine höhere Kunstpoesie zur Ausbildung. Die Periode der ersten Kreuzzüge ist als der Anfang dieser für die ganze Literatur folgenreichen Erscheinung zu bezeichnen. Schon in den Gedichten des Grafen Guillem von Poitiers (geb. 1071), der unter den Ersten das Kreuz nahm, liegen die Charakterzüge der neuen Poesie wie in der Knospe, und wenig später, um's Jahr 1140, sehen wir sie in den Gedichten Peire Rogier's und seiner Zeitgenossen vollkommen entfaltet. Die Fürsten und Edlen suchten von nun an höher strebende Dichter um sich zu versammeln, ja rechneten es sich selbst zur Ehre, die gleiche Kunst zu üben. So unterschied man jetzt zwei Classen provenzalischer Sänger. Troubadours hießen, im Gegen-

satz zu den Volkssängern, die unabhängigen Dichter, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten. Vornämlich gehörte die Lyrik in ihr Bereich. Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen Gattungen, die sich in dieser hervorhoben, namhaft zu machen, sondern wir haben für den vorliegenden Zweck nur die folgenden anzuführen. Die Tenzone, ein Wettgesang, der bald gegebene Streitfragen dialectisch erörtert, bald Liebe, persönliche Verhältnisse und Welthändel in Gesprächsform behandelt, und durch die dialogische Einkleidung, seltner freilich durch lebendige Darstellung einer fortlaufenden Handlung an's Gebiet des Dramatischen streift. Mehr ist das letztere schon bei der **Pastoreta** oder **Pastorella** der Fall, einem Gespräch zwischen dem Dichter und einem Schäfer oder einer Schäferin, von einer kurzen Einleitung begleitet. Diese reizenden Gedichte, von denen uns namentlich unter den Werken von Gavaudan und Guiraut Riquier sehr vorzügliche Beispiele aufbewahrt sind, bilden bisweilen, am Faden einer Liebesgeschichte an einander gereiht, ein größeres Ganze und runden sich zu fast dramatischer Gestalt ab [21]). Zuletzt sind hier die **Albas**, d. h. Morgenlieder zu nennen, in denen die nächtliche Lust zweier Liebenden gefeiert und der Anbruch des Tages verwünscht wird. Bei den heimlichen Zusammenkünften eines liebenden Paars nämlich pflegte ein Wächter aufgestellt zu werden, der durch seinen Ruf oder durch den Ton einer Pfeife den herannahenden Tag verkündigte, damit die Glücklichen nicht durch den eifersüchtigen Ehemann überrascht würden. In diesen Liedern nun wird

[21]) **Parnasse occitanien, p. 43** und **329. — Raynouard, III. 462** und **V. 165.**

bald der Wächter redend eingeführt, der die Glücklichen zum Aufbruch mahnt, bald der Ritter, der sich unter zärtlichen Betheurungen den schönen Armen entwindet, bald die Dame, die den Freund noch nicht scheiden lassen will [22].

Auch noch andere Gattungen des provenzalischen Liedes gehen bisweilen in die Gesprächsform über; so das Sirventes, wovon ein Beispiel bei Diez, Leben und Werke der Troubadours, S. 145.

Die zweite Hauptclasse der provenzalischen Sänger bildeten die Jongleurs, das heißt diejenigen Dichter und Spielleute, welche um Lohn sangen, oder Poesie und Musik als Gewerbe betrieben. Man hat diese Jongleurs als Nachfolger der ältern volksmäßigen Sänger, Mimen und Joculatoren anzusehen [23]; nur kam ihr Betrieb jetzt mit der Kunstpoesie in Verbindung und sie traten zu den Troubadours in das Verhältniß, daß sie diese auf ihren Fahrten begleiteten, um sie durch Gesang und Spiel zu unterstützen, oder auch ihre Lieder abzusingen. Zugleich aber war es ein Hauptgeschäft der Jongleurs, poetische Erzählungen vorzutragen, deren einfacherer Styl zu sehr an die Volkspoesie erinnerte, als daß sich die Kunstdichter mit ihnen befaßt hätten, und die doch überall mit Begierde gehört wurden. Dergleichen Novellen und Fabliaux wurden in großer Zahl im Lande umhergetragen, und in den Unterweisungen für die Spielleute finden sich lange Verzeichnisse von solchen, die sie inne haben mußten [24].

[22]) Raynouard, II. 236; III. 313. — Diez, P. d. T., S. 151.
[23]) Diez. ib. S. 20.
[24]) Raynouard, V. 102. — Diez, P. d. T., S. 45 und 199.

Der Name **Contrafazedor**, der den Jongleurs häufig beigelegt wird, beweist, daß sie auch mimische und Possenspiele aufführten; ebenso der Umstand, daß sie von den lateinischen Schriftstellern der Zeit als **mimi**, von Nostradamus hin und wieder als Komiker bezeichnet werden. Hierdurch wird noch eine andere Bemerkung angeregt. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Benennungen „Nachmacher" und „Mimen" sich nicht bloß auf extemporirte Farcen und Possenspiele, sondern auch auf die Art und Weise bezogen, wie die poetischen Erzählungen vorgetragen wurden. Es scheint, daß die epische Dichtung dieser Zeit auf ähnliche Weise, wie dies oben an Beispielen aus andern Literaturperioden nachgewiesen wurde [25]), mit Charakterzügen des Dramas versetzt war. Man kann sich dies auf mehrfache Weise denken; einem Jongleur z. B. war der erzählende Theil zugewiesen, während die dialogischen Stellen von Andern vorgetragen wurden; oder Einer recitirte das Ganze, indeß Andere die wichtigsten Momente der Handlung mimisch darstellten. Am wahrscheinlichsten aber ist, daß der vortragende Sänger, ohne fremde Beihülfe, durch lebhaftes Geberdenspiel die Zuhörer in die Mitte der erzählten Begebenheit zu versetzen und durch verschiedene Intonation und Modulation der Stimme die dialogischen Stellen hervorzuheben suchte. Diese Vermuthung wird durch eine Stelle des Nostradamus unterstützt, in der es von dem Jongleur Rouës heißt: „Er war ein guter Komiker und sang in den Häusern großer Herren, indem er hin und her ging und die dazu passenden Ge-

[25]) S. die Einleitung.

berden machte, durch Bewegung seines Körpers und Veränderung seiner Stimme und durch andere Handlungen, die zum wahren Komiker gehören.“ Verdient Nostradamus auch nicht für alle seine Berichte Glauben, so mußte er hier doch wohl auf einer Ueberlieferung von der eigenthümlichen Sitte der provenzalischen Sänger fußen, oder es ließe sich nicht absehen, wie er auf eine solche Schilderung hätte verfallen sollen.

Von der außerordentlichen Menge erzählender Gedichte, die in Occitanischer Sprache in Umlauf war, ist nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen, und aus diesen wenigen läßt sich kein entscheidender Beweis für die eben dargelegte Annahme beibringen. Allein die enge Verbindung, die zwischen nord- und südfranzösischer Literatur Statt fand, rechtfertigt die Vermuthung, daß eine Eigenthümlichkeit, die sich bei jener nachweisen läßt, auch bei dieser vorhanden gewesen sei. Deßhalb möge hier angeführt werden, daß das Absingen der **Chansons de gestes** in Nordfrankreich mit einer lebhaften, an's Dramatische streifenden Mimik verbunden war, und daß in verschiednen Handschriften alter Fabliaux und **Lais** bei den dialogischen Partien die Gesangweise angegeben wird, was offenbar andeutet, daß diese Stellen durch lebendigere Darstellung aus dem Rest der Erzählung hervorgehoben wurden [26]).

Es ist kaum nöthig, zu bemerken, daß wir für die oben bezeichneten lyrischen Gattungen, in denen mehrere Personen redend eingeführt werden, dieselbe Weise des Vor-

[26]) **Fabliaux, Contes etc. par Barbazan et Méon, T. I. p. 380 ff.**

trags annehmen. Nur durch diese Annahme erklärt sich, wie die Chronisten und Geschichtschreiber für das Recitiren der Gedichte so oft den Ausdruck **representar** gebrauchen [27]). Vorzüglich mußten sich die **Albas** und **Pastoretas** zur mimisch-dramatischen Defamation eignen. Bei den Tenzonen weist schon die äußere Form auf Recitation durch Mehrere hin; aber die vertheilte Rede ist auch das Einzige, wodurch diese Dichtgattung mit dem Drama Gemeinschaft hat, dem sie als bloße Uebung des Witzes durch Angriff und Vertheidigung eines aufgestellten Satzes fern steht.

Nach dem Angedeuteten nehmen die provenzalischen **Contrafazedors**, sei es als Possenspieler, sei es als mimische Darsteller epischer und lyrischer Dichtungen, in der ersten Bildungsgeschichte des neueren Theaters jedenfalls einen Platz ein, und diejenigen Literatoren, welche, wie z. B. Moratin, den Provenzalen allen Einfluß auf die Entwickelung des Dramas absprechen, scheinen den stufenweisen Fortschritt desselben nicht gehörig berücksichtigt zu haben. Und nicht bloß hierin befindet sich z. B. Tiraboschi auf Irrwegen; auch mit seiner Behauptung, in allen den zahlreichen Sammlungen provenzalischer Poesie finde sich keine dramatische Composition, verhält es sich nicht besser. Denn wenn auch die Erzählung von Nostradamus und Crescimbeni, wonach die Troubadours Lucas de Grimauld, Hugues Brunet, Arnaut Daniel und Anselme Faidit Schauspiele verfaßt haben [28]), ganz unwahr sein sollte, was doch noch keineswegs dadurch bewiesen wird,

[27]) S. z. B. **Zurita, Anales de la Corona de Aragon,** Band **VII, C. I,** B. **II. fol. 85.**

[28]) **Crescimbeni Comment. T. II. pag. 44. — Tiraboschi, IV. p. 422.**

daß diese Schauspiele jetzt nicht mehr aufzufinden sind, so besitzen wir doch, handschriftlich vollständig erhalten, stellenweise von Raynouard mitgetheilt, das Mysterium der weisen und thörichten Jungfrauen als Denkmal des occitanischen geistlichen Dramas [29]). Dieses aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts herrührende Stück ist nun freilich das einzige seiner Gattung, das bisher in provenzalischen Manuscripten aufgefunden worden; hierdurch aber wird noch keineswegs der Schluß begründet, daß es ganz isolirt, ohne gleichartige Versuche neben sich und ohne Nachfolger dagestanden habe. Daß die dramatischen Werke jener Periode in so geringen Resten auf uns gekommen sind, daran scheint eben jener Umstand Schuld zu sein, der uns auch von der provenzalischen Romanen- und Novellenliteratur nur wenige Ueberbleibsel gegönnt hat. Die größere Theilnahme, die man der Lyrik zuwendete, und die Ansicht, welche diese als eine höhere Gattung der Poesie geltend machte, gaben unstreitig Veranlassung, daß man die Produkte einer mehr populären Kunst mit einer Vernachlässigung behandelte, die den Verlust so vieler köstlichen Documente der Culturgeschichte jener Zeit herbeigeführt hat. Uebrigens fehlt es nicht an Kunden über Darstellungen von Mysterien in der Provence. So lesen wir im Leben des **René d'Anjou**, Königs von Neapel und Grafen von Provence, von einem geistlichen Drama, das mit ungemeiner Pracht zu Aix aufgeführt wurde. Und läßt sich überhaupt annehmen, daß, während im ganzen übrigen Frankreich das geistliche Schauspiel mit Vorliebe gepflegt wurde, nur die Bewohner des südlichen Landes, die auf-

[29]) **Raynouard, II. 134—143.**

gewecktesten, wohlhabendsten und gebildetsten, hierin zurückgeblieben seien?

Kehren wir nach den östlichen Provinzen Spaniens zurück, so sehen wir hier die provenzalische Poesie schon früh Aufnahme und Nachahmung finden. Die äußere Veranlassung dazu gab die Herrschaft des Hauses Barcelona, die sich zu Anfang des 12. Jahrhunderts über den größten Theil der Länder ausdehnte, in welchen die Sprache von Oc geredet ward. Raimund Berengar III., Graf von Barcelona erwarb 1112 die Grafschaft Provence und andere südfranzösische Gebiete; der älteste Sohn desselben, Raimund Berengar IV., vereinigte darauf das Königreich Aragon mit Barcelona, und endlich sah der Enkel, König Alfonso II., ganz Aragon, Catalonien und Provence seinem Scepter unterworfen (1167). War schon sein Vater den Sängern geneigt gewesen, so zeigte sich Alfonso seit dem Beginn seiner Regierung in noch höherem Grade als Gönner und Beförderer der Dichtkunst. Zahlreiche Dichter und Spielleute aus Provence, wo er in Regierungsgeschäften sich häufig aufhielt, schlossen sich seinem Hofhalt an und lohnten ihm seine Freigebigkeit mit den reichlichsten Lobpreisungen [30]. Unter den folgenden Aragonischen Fürsten werden vornämlich Peire II., Jayme I. und Peire III. als Gönner der provenzalischen Liederkunst genannt. Die Großen des Reichs eiferten dem Beispiel des Hofes nach, nahmen die wandernden Sänger gastfrei in ihren Schlössern auf und versuchten sich zum Theil selbst in der Kunst derselben. Juan I. endlich lud durch eine feierliche Gesandtschaft, die er nach Frankreich schickte,

[30]) Schmidt, Geschichte Aragoniens im Mittelalter, S. 461.

provenzalische Dichter ein, sich nach Spanien zu begeben, um, nach dem Vorbilde der Academie der **Jeux floraux** in Toulouse, eine ähnliche in Barcelona zu errichten. Diese neue Stiftung wurde mit Privilegien und ansehnlichen Einkünften ausgestattet und hatte sich der sorgsamen Pflege auch der folgenden Könige zu erfreuen [31]).

Während so die Kunst der Troubadours und Jongleurs in den östlichen Marken der Halbinsel eine zweite Heimath fand, mußte ihr auch der westliche Theil derselben zugänglich werden. Schon in der Geschichte des Cid (Ende des 11. Jahrhunderts) erwähnt die **Cronica general** der **juglares**. Hierbei müßte nun freilich, wenn jener ganze Theil der Chronik nicht aporkyphisch wäre, an jene ältere Classe volksmäßiger Sänger und Lustigmacher gedacht werden, die während des ganzen Mittelalters nicht ausgestorben zu sein scheint. Aber nicht lange nach dem genannten Zeitpunkt müssen provenzalische Dichter Aufnahme in Castilien gefunden haben; um die Mitte des 12. Jahrhunderts erscheint Alfons **VIII.**, König von Castilien und Leon, als Gönner der Troubadours; Alfons **IX.** von Leon und Ferdinand **III.** von Castilien traten in seine Fußstapfen [32]). Aus den Regierungsjahren Alfons **X.** (1252—1284) endlich finden sich ausführliche Zeugnisse, die nicht bloß von der großen Verbreitung des Sängerwesens in Castilien Kunde geben, sondern auch über eigenthümliche Verhältnisse, in die dasselbe dort getreten war, Licht verbreiten. Dieser königliche Gelehrte, Dichter

[31]) S. die Stelle aus der **Gaya sciencia** des Marquis de Villeni in den **Origines de la lengua española** von Mayans.

[32]) Diez, L. u. W. d. T., S. 44 u. 133. — P. d. T., S. 61.

und Dichterfreund übertraf alle seine Vorgänger auf dem Thron an Freigebigkeit gegen die Sänger, die er theils an seinem Hofe in Sold nahm, theils, wenn sie in der Ferne lebten, durch Jahrgehalte unterstützte. Unter den so Begünstigten war ein Troubadour Guiraut Riquier, aus Narbonne, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, der damals in vielen Gegenden schon in Mißachtung gerathenden Sängerzunft wieder zu Ansehen zu verhelfen. Er sah die Ursache dieses Uebels in der zu jener Zeit aufgekommenen ungebührlichen Sitte, alle Dichter ohne Unterschied Jongleurs zu nennen und so selbst die ausgezeichnetsten mit den rohen Spielleuten und Possenreißern in eine Classe zu setzen. Deßhalb forderte er seinen königlichen Gönner auf, diesem Unfug zu steuern und bestimmte Benennungen für die verschiedenen Classen festzusetzen. Auf diese, uns aufbewahrte, Bittschrift vom Jahr 1275 folgt eine im Namen Alfonso's abgefaßte Erklärung, die jedoch allem Anschein nach von dem Troubadour selbst herrührt und wohl nur ein Entwurf für die erwartete Entscheidung des Königs nach dem Sinne des Bittstellers sein sollte. Hier wird zuerst das Gesuch wiederholt und nach seinen Gründen erwogen; es wird ein Mißbrauch genannt, daß man alle Dichter und Sänger, und selbst die Seiltänzer und Possenspieler unter dem Namen Jongleurs bezeichne. Darauf werden die verschiednen Namen erwogen, die für die Unterscheidung der verschiednen Classen passend sein möchten. Für alle diejenigen, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, so wie für diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente

spielen, oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, wird der Name Bouffons festgesetzt. Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Edlen zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen, und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, sollen Jongleurs heißen. Denen aber, welche Verse und Liedweisen zu erfinden, Tanzlieder, Cobla's und Balladen, Alba's und Sirventes meisterhaft zu dichten verstehen, soll der Name Troubadours gebühren. Den vorzüglichsten und vollkommensten unter den letztern endlich wird der Titel Doctoren der Poesie ertheilt. — Diese ganze Weisung scheint sich nur auf Südfrankreich zu beziehen; denn „in Spanien," heißt es, „ist die Sache besser eingerichtet; hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Instrumentenspieler heißen **Joglars**, die Nachmacher **Remendadors**, die Troubadours an allen Höfen **Segriers**, diejenigen Menschen aber, die, fern von gutem Benehmen, ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, werden ihrer Schlechtigkeit wegen **Cazuros** genannt; so ist der Brauch in Spanien und leicht kann man am Namen die Künste erkennen [33]."

Die **Juglares** zerfielen in zwei Classen, wie aus verschiedenen Gesetzen der **Siete Partidas** ersichtlich ist. Die „Nachmacher," Possenreißer und **Juglares**, die öffentlich auf den Straßen für Geld singen und ihr Spiel treiben, werden für infam erklärt; diejenigen aber, welche zur Unterhaltung der Reichen und Fürsten, oder zu ihrer eignen,

[33]) Diez, P. d. T., S. 333 ff.

Instrumente spielen und singen, sollen von diesem Spruch ausgenommen bleiben [34]). Ein anderes Gesetz lehrt uns auch weibliche Jongleurs (juglaresas) kennen [35]).

Um das Dunkel, das trotz dieser Nachrichten noch über der Beschaffenheit dieses Sängerwesens liegt, so viel wie möglich zu lichten, müssen vor Allem die verschiednen Sprachformen unterschieden werden, deren sich im damaligen Castilien die Poesie bedienen konnte. Und hier heben sich augenscheinlich sogleich zwei Hauptclassen hervor. Die

[34]) Otrosi los que son juglares é los remedadores é los facedores de los zaharrones que publicamente andan por el pueblo ó cantan ó facen juegos por precio, esto es porque se envilecen ante otros por aquel precio que les dan. Mas los que tañeren estrumentos ó cantasen por facer solaz á si mesmos, ó por facer placer ó sus amigos ó dar solaz ó los reyes ó á los otros señores, non serian por ende enfamados. VIIa. Partida, tit. 6, leg. 4.

[35]) Ilustres personas son llamadas en latin las personas honradas é de gran guisa é que son puestos en dignidades asi como los reyes é los que descienden de ellos, é los condes, é otrosi los que descienden dellos, é los otros omes honrados semejantes destos. É estos atales, como quier que segun las leyes pueden recebir las barraganas, tales mugeres ya que non deben recebir asi como la sierva ó fija de sierva. Nin otrosi, la que fuese aforrada nin su fija, nin juglaresa nin sus fijas, nin tabernera, nin regatera, nin alcahueta nin sus fijas, nin otra persona de aquellas que son llamadas viles por razon de si mismas, ó por razon de aquellos do descendieren; ca non seria guisada cosa que la sangre de los nobles fuese embargada nin ayuntada á tan viles mugeres. É si alguno de los sobredichos ficiere contra esto, si oviese de tal muger fijo segun las leyes, non seria llamado fijo natural, ante seria llamado spurio, que quier tanto decir como fornecino. É demas tal fijo como este non debe partir en los bienes del padre, nin es el padre tenudo de criarle si non quisiere. IVa. Partida, tit. XIV. leg. 3.

aus Provence oder dem östlichen Spanien eingewanderten Dichter sangen unstreitig in ihrer heimischen Mundart und durften nicht fürchten, von Fürsten und Vornehmen, vor denen sie sich hauptsächlich hören ließen, unverstanden zu bleiben; denn das Limosinische ward an den meisten europäischen Höfen, von dem englischen Heinrichs II., dem deutschen Friedrichs II. bis zu dem portugiesischen des Königs Diniz, mit Vorliebe gepflegt [36]). Die ursprünglich Castilianischen Sänger dagegen mußten sich in der ausländischen Sprache doch nur mit Zwang bewegen können und daher ein ihnen geläufigeres Ausdrucksmittel suchen. Für die Lyrik aber, und namentlich für die feinern Formen, an welche die Provenzalpoesie gewöhnt hatte, fanden sie die castilianische Sprache noch fast ganz ungebildet. Ein anderer Zweig des spanischen Romanzo, der Gallizische, verdiente in dieser Hinsicht den Vorzug. Denn schon sehr früh, seit Graf Heinrich von Burgund mit einer großen Anzahl von Rittern aus Südfrankreich nach Gallizien gekommen war, um an den Kämpfen der Könige von Castilien und Leon gegen die Mauren Theil zu nehmen, hatte sich dort die Provenzalpoesie einheimisch gemacht, und den Gallizischen [37]) Dialect für den lyrischen Ausdruck

[36]) Duarte Nuñez de Liaõ, Origem e ortographia da lingua port. Lisboa, 1774. 4. Tom. II. pag. 76.

[37]) Oder man kann sagen den Gallizisch-Portugiesischen; denn die Gleichheit der Gallizischen Sprache mit derjenigen, in welcher die ältesten Portugiesischen Dichter ihre Lieder sangen, scheint keinem Zweifel zu unterliegen. Den Beweis dafür kann ein Vergleich des alten Portugiesischen Liederbuchs mit den gallizischen Gedichten Alfonso's X. liefern. Indem hier von jenem alten Cancioneiro die Rede ist, darf die Bemerkung beigefügt werden, daß die Handschrift

ausgebildet. Faßt man dies und den Umstand in's Auge, daß Gallizien schon früh zu einem politischen Ganzen mit Castilien vereint wurde, so wird es nicht befremden können, wenn die castilianischen Dichter früherer Zeit sich einer Sprache bedienten, die vor der provenzalischen den Vorzug einer größern Verwandtschaft mit der ihrigen, vor dieser aber den angedeuteten der höheren Ausbildung besaß. Und daß sie dies thaten, bezeugt, neben andern Umständen, ausdrücklich eine Stelle in dem berühmten Briefe des Marques von Santillana über den Ursprung der spanischen Poesie [38]). Allein man hüte sich, den Worten den ausgedehnten Sinn beizulegen, den sie, so einzeln stehend, zu enthalten scheinen; unstreitig sind nicht alle, sondern nur die lyrischen Dichter im Geschmack der Troubadours gemeint. Denn, wenn schon unwahrscheinlich ist, daß der Volkssänger in fremder Mundart zu seinen Hörern gesprochen habe, so beweisen auch ausdrückliche Zeugnisse,

desselben auf der Bibliothek des **Colegio dos Nobres** zu Lissabon, wichtige Documente für die Geschichte der alten Sängerkunst enthalten soll. Sie ist reich mit Farben ausgemalt und mit kleinen Miniaturbildern geziert, auf denen Sänger, Spielleute und Tänzer dargestellt sind. Die eigne Ansicht des Manuscripts ist dem Verfasser dieser Geschichte nicht vergönnt gewesen. Daß aber die darin enthaltenen Lieder in den Formen mit den provenzalischen, in der Sprache mit den gallizischen übereinstimmen, zeigen schon die von Lord Stuart herausgegebenen Proben derselben. S. **Raynouard** im **Journal des Savans**, August **1825**, und Bellermann, die alten Liederbücher der Portugiesen. Berlin, **1840**. S. **55**.

[38]) **„Non ha mucho tiempo que qualesquier decidores é trovadores destas partes, agora fuesen Castellanos, Andaluces ó de la Estramadura componian todas sus obras en lengua Gallega ó Portuguesa.“ Sanchez, Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV.** Pariser Ausgabe, S. **16**.

wie früh die Poesie in castilianischen Tönen reden lernte. Was die Volksdichtung der frühern Periode in der Lyrik geleistet haben mochte, scheint zwar verklungen, oder nur in geringen Resten auf uns gekommen zu sein; den erzählenden Gedichten ist es dagegen theilweise besser ergangen; und diese werden wegen des vorherrschenden Charakters der Nationalität und Localität in Bezug auf Gegenstand und Behandlung für die wichtigsten Documente der alt-spanischen Literatur gelten müssen. Als das älteste unter den in ihrer ursprünglichen Gestalt aufbewahrten Denkmälern der castilianischen Sprache und Poesie ist das vielbesprochene **Poema del Cid** zu nennen, dessen Abfassung mit ziemlicher Gewißheit in die Mitte des 12. Jahrhunderts gesetzt werden kann. Nach der Meinung Einiger hat in der Weise dieses Gedichts das älteste asturische Volks- und Heldenlied geklungen [39]), in jener zweitheiligen, dem Nibelungenvers und alt-provenzalischen Reimwerken verwandten nämlich, welche auch den etwas spätern Gedichten von König Apollonius von Tyrus und von Alexander dem Großen [40]) zu Grunde liegt. Aber diese Ansicht beruht vielleicht auf nicht ganz sicherer Grundlage. Denn wenn auch zugegeben werden kann, daß das genannte Epos sich in einzelnen Punkten an die Volksdichtung lehnt, wie z. B. aus jenen Stellen erhellt, wo der Dichter sich an seine Zuhörer wendet, so stellen doch überwiegende Gründe dasselbe als ein Produkt der Kunstpoesie dar. Hiervon trägt die Sprache, trotz ihrer Rohheit, der Rhyth-

[39]) Diez, alt-spanische Romanzen, S. 199 ff.

[40]) **Rodriguez de Castro, Biblioteca española. Madrid, 1786. Tomo II. pag. 504. — Sanchez, l. c., S. 270.**

mus, trotz seiner Schwerfälligkeit, unverkennbare Spuren. Dieser jambisch anhebende Vers mit seiner ganz willkührlichen Structur ist nach dem Urtheil eines in solchen Sachen gewiß competenten Richters [41]) der spanischen Sprache so wenig natürlich; er entbehrt so ganz jener Einfachheit und jenes ungekünstelten Sylbenfalls, welche der Volkspoesie überall eigen sind, daß man ihn fremden, zunächst wohl provenzalischen Mustern nachgebildet glauben muß [42]). Der Dichter beabsichtigte allem Anschein nach, die populären Lieder zu übertreffen, indem er den von ihnen vielfach verherrlichten Lieblingshelden der Nation in einer schwierigern und entlegneren Form besang. Denn die Existenz solcher Lieder schon lange vor unserm Gedicht ist man in aller Hinsicht vorauszusetzen berechtigt, da die Volkspoesie überall das erste Produkt des sich regenden poetischen Lebens ist. Weist doch auch das Poema nicht undeutlich auf dergleichen Vorgänger zurück; denn seine Sprache, wenn auch rauh und ungefügig, ist es doch nicht in dem Grade, daß sie ohne vielfache frühere metrische Behandlung auch nur zu dieser Ausbildung hätte gelangen können. In Bezug auf diesen alten Volksgesang nun ist in aller Hinsicht wahrscheinlich, daß ihm der vierfüßige trochäische Vers, von zwei zu zwei Zeilen entweder durch den vollkommenen Reim oder durch die Assonanz verbunden, eigen gewesen sei. Die Eigenthümlichkeit der spanischen Sprache scheint mit diesem Maße (der soge-

[41]) D. Augustin Duran in dem **Discurso preliminar** zu seinem **Romancero.**

[42]) Vergl. **Raynouard** im **Journal des Savans, 1831,** S. 135.

nannten Romanzenform) 43) so verwachsen zu sein, daß ihre Worte und Sätze sich wie von selbst in dasselbe

43) Ein weit verbreiteter Irrthum verwechselt die Romanzenverse (romances) mit den Redondillen, da beide doch wesentlich verschieden sind; denn das Charakteristische jener besteht darin, daß sie mittels eines, durch mehrere Verspaare fortlaufenden An- oder Einklangs in der zweiten Zeile verbunden sind; diese aber sind vierzeilige Strophen mit vollkommnen Reimen in der Stellung 1, 2, 2, 1. Dies ganz deutlich zu machen und jeder möglichen Verwechselung vorzubeugen, setzen wir folgende Beispiele hierher.

Romances.

¡Nuño Vero, Nuño Vero
Buen caballero probado,
Hinquedes la lanza en tierra,
Y arrended el caballo!
Preguntaros he por nuevas
De Baldovinos, el Franco.

Dies ist die ausgebildete Romanze, welche später von dem Drama aufgenommen wurde, und in welcher immer nur die Assonanz, nie mehr der vollkommene Reim vorkommt. In den älteren Romanzen verbinden sich oft der An- und Einklang, d. h. es treten nach Belieben vollkommene Reime oder bloße Assonanzen ein, aber die Endvocale werden durch das ganze Gedicht festgehalten, z. B.

Porque el gran emperador
Asi lo habia mandado,
Llegó el valiente Roldan
De todas armas armado
En el fuerte Briador,
Su poderoso caballo,
Y la fuerte Durlindana
Muy bien ceñida a su lado,
La lanza como una entena,
El fuerte escudo embrazado etc.

Redondillas.

Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir.

schmiegen, und die Rede sich zwanglos in seinem bequemen und doch anmuthig beschränkten Gleise bewegt. Und so ergoß sich unstreitig auch das Lied zuerst in die Weise, die sich am nächsten und natürlichsten darbot [44a]). Freilich kann die Existenz der Romanze mit historischer Gewißheit kaum bis in die Zeit Ferdinands des Heiligen (1220—1252) hinauf verfolgt werden [44b]), allein der treffliche spanische

Porque el placer del morir
No me torne á dar la vida.

Von deutschen und sogar neueren spanischen Schriftstellern (z. B. Sarmiento) wird der Namen **Redondillas** für eine Universalbenennung aller trochäischen Verse von vier Füßen gehalten, und dann wieder in wunderlicher Weise je nach der Assonanz oder der Stellung der Reime unterschieden; allein die älteren Spanier wissen hiervon nichts, sondern halten **Romances** und **Redondillas** immer aus einander.

[44a]) **El verso de ocho silabas es el propio y natural de España, en cuya lengua se halla mas antiguo que en alguna otra de las vulgares, y asi en ella solamente tiene toda la gracia, lindeza y agudeza que es mas propia del ingenio español. — Argote de Molina, discurso sobre la poesia castellana.**

El de ocho silabas es el mas famoso, mas antiguo, mas natural y mas comun. — Sarmiento, Memorias para la historia de la poesia española. Sarmiento führt viele Stellen alter Chroniken und der Alfonsinischen Gesetze an, die, obgleich als Prosa geschrieben, doch wirkliche Romanzen sind.

[44b]) **Hay memoria en diversos lugares del Repartimiento de Sevilla de *Nicolas de los Romances y Domingo Abad de los Romances;* ambos quiere Argote de Molina que fuesen poetas del Santo Rey; y de Domingo Abad de los Romances: „Este nuestro poeta (dice) escribió en Castellano, que es lo mas antiguo que he visto en Castilla; y por el gusto de los curiosos pondré aqui una Serranica, que dice asi:“**

En somo del Puerto
Cuidéme ser muerto

Gelehrte D. Augustin Duran hat scharfsinnig hervorgehoben, wie sich in den uns aufbewahrten ältesten Gedichten

De nieve y de frio,
Y de ese rocio
De la madrugada.

A la decida
De una corrida
Fallé la Serrana
Fermosa, lozana
E bien colorida.

Dixele á ella:
Omillome bella,
Diz tu, que bien corres,
Aqui no te engorres,
Que el sol se recala.

Dix el: frio tengo,
E por eso vengo
A vos, fermosura;
Quered por mesura
Abrir la posada.

Dixo la moza:
Cormano, la choza
Está defendida,
Non habedes guarida
Sin facer jornada.

Domingo Abad de los Romances y Nicolas de los Romances quedáron avecindados en Sevilla, que consta de escrituras del Archivo de la Santa Iglesia.

Diego Ortiz de Zuñiga, Anales eclesiasticos y seculares de Sevilla. Edicion de Madrid, 1795. Tom. I. pag. 196.

Das angeführte Liedchen (gegen dessen Aechtheit sich überhaupt wohl bedeutende Zweifel erheben lassen) ist freilich nicht in Romanzenform, und überhaupt läßt sich aus dem Ausdruck Romances nichts beweisen, da dieser in der früheren Zeit ganz allgemein ein Gedicht

dieser Gattung, die in ihrer Totalität die Mitte des 14. Jahrhunderts vielleicht nicht übersteigen, Reste von noch ältern befinden, die, der umgestaltenden mündlichen Ueberlieferung zum Trotz, in die frühste Periode des asturischen Krieges hinaufreichen.

Wenn die Romanzen im Allgemeinen auch im ganzen Volke verbreitet waren, so wurden die erzählenden doch wahrscheinlich vorzugsweise von den **Joglares** vorgetragen, von denen sie zum Theil auch verfaßt sein mögen. Diese Sänger hatten, wie wir sahen, in der Recitation poetischer Erzählungen eins ihrer Hauptgeschäfte; in Castilien aber konnten sie kaum anstehen, sich hierzu der Romanzenform zu bemächtigen, als der geeignetsten für die populäre Wirkung, die sie beabsichtigten. Es ist wohl nicht zu gewagt, wenn wir, was zunächst von den **Joglares** gilt, die im Gefolge der spanischen Troubadourpoesie auf-

m Romanzo, in der Vulgärsprache bezeichnete; aber die Vermuthung, daß die beiden Dichter, die der heilige Ferdinand zur Eroberung von Sevilla mitgenommen, wirklich Romanzensänger gewesen seien, liegt nahe. Gewiß ist es, daß man wenige Jahre später unter Alfons **X.** den achtsylbigen trochäischen Vers in einer, fast ganz mit der Romanze übereinstimmenden Form anwandte; die Werke dieses Königs selbst liefern hiervon zahlreiche Beispiele, denn wenn man von seinen Liedern den Refrain am Ende jeder Strophe wegnimmt, so erhält man Romanzen; z. B.:

E de tal razon com esta
Vos direi com huna vez
A Virgen Santa Maria
Un muy gran miragre fez
Po lo bon Rey Don Fernando
Que foi comprido de prez.

S. **Anales de Sevilla, T. I. pag. 301.**

treten, auch auf ihre Vorgänger, die ältern Volkssänger, ausdehnen. Vielleicht schon zu den Zeiten der Helden, die sie feierten, erschollen die Romanzen von Mudarra und Bernardo del Carpio. Der Rhapsode, als Begleiter des Heroen, griff vor Beginn der Schlacht in seine Leier, um durch Erinnerungen vergangenen Ruhmes oder durch Verherrlichung gleichzeitiger Großthaten den Muth der Kämpfer zu befeuern. Im Frieden aber war er überall ein willkommener Gast; ihm lauschte das Volk auf Straßen und Plätzen, wenn er von Kaiser Karls Paladinen oder den Infanten von Lara erzählte; ihm öffneten sich die Thore der Schlösser; er war die Zierde jedes Festes und erfüllte die Seelen der Hörer mit Staunen und Rührung, sei es, daß er denkwürdige Begebenheiten der Landesgeschichte, oder die Schicksale unglücklich Liebender, oder Rittermährchen und Sagen von einem fernen Zauberreiche der Phantasie berichtete.

In Bezug auf die Vortragsweise der Romanzen tritt von Neuem die Vermuthung ein, die schon bei Erwähnung der provenzalischen Erzählungen ausgesprochen wurde; und die Annahme einer mimisch-dramatischen Art der Recitation scheint hier noch durch einen besondern Grund unterstützt zu werden. Dieser liegt in der Beschaffenheit der Romanze selbst, welche in merkwürdiger Weise auf der Gränzscheide zwischen dem Epos und dem Drama schwankt; gehört sie als erzählend in's Bereich des erstern, so ist sie doch in der Art der Erzählung vergegenwärtigend wie das Drama. Man betrachte nur einige der prägnantesten von diesen Gedichten, z. B. die von Gayferos, vom Marques von Mantua, vom Grafen Claros von Montalvan (wir

nennen hier absichtlich solche, die in ihrer alterthümlichen Form auf eine frühe Entstehungszeit hindeuten). Mit welcher darstellenden Kraft wird hier das Geschehene vorgeführt! Wie wird der Hörer gleichsam zum Zuschauer und Theilnehmer der erzählten Begebenheit gemacht! Wie lebendig und dramatisch treten einzelne Redende aus dem Gange der Erzählung hervor! In der That, dieser Charakterzug der Romanze ist so hervorstechend, daß er allein auf eine Vermuthung führen könnte, für welche doch außerdem noch dieselben Gründe sprechen, die für die ähnliche Vortragsweise der provenzalischen Jongleurs geltend gemacht wurden. Weitere Hypothesen über die Art, in welcher die **Joglares** den Inhalt ihrer Erzählungen den Hörern vorführen mochten, sollen hier nicht aufgestellt werden. Man könnte annehmen, daß, während ein Sänger die Romanze hersagte, andere Spielleute und **Remedadors** die erzählte Begebenheit pantomimisch darstellten. Dann wäre dies ein frühes Vorbild jener Weise, in welcher später, wie das bekannte Capitel des Don Quixote vom Meister Peter zeigt, die Puppenspieler die Volkssagen darstellten. Allein die Voraussetzung wird durch keine gewichtigen Gründe unterstützt. Am nächsten liegt auch hier, wie bei den Jongleurs, die Annahme, daß der Sänger ohne Mitwirkung Anderer allein agirte, seinem Vortrag aber durch lebendiges Geberdenspiel und durch passende Veränderungen der Stimme einen dramatischen Charakter gab.

In welche enge Verbindung diese Dichtart hierdurch mit dem spätern Schauspiel tritt, wird einleuchten, zumal wenn wir die Bemerkung anticipiren, daß die Romanze

zur Zeit des Lope de Rueda jede Theatervorstellung einleitete, dann als Loa oder Prolog fortlebte, und endlich als organischer Theil des Dramas mit diesem selbst verschmolz.

Aber auch, wenn unsere Vermuthung über die äußerliche, im Vortrag liegende Verbindung der besprochenen Dichtgattung mit dem Drama als unbegründet zurückgewiesen werden sollte, so bleibt doch noch die innerliche Verwandtschaft zwischen beiden. Es liegt zu Tage, welchen wichtigen Einfluß die Romanze durch ihre bewegliche Darstellung und dramatische Lebendigkeit auf die Hervorbildung des eigentlichen Schauspiels haben mußte; — Aufforderung genug, sie in einer Geschichte des letztern nicht zu übersehen. Und so darf hier auch wohl ein Blick auf die Stoffe geworfen werden, welche diese in ihrer Art einzigen Producte eines überreichen poetischen Lebens als geeignete Vorwürfe für die dramatische Behandlung darboten, und größtentheils schon für eine solche vorbereiteten. Zuerst was die Landesgeschichte, reich an großen Begebenheiten und gewaltigen Catastrophen, an die Hand gab: der Uebermuth des letzten Gothenkönigs; die übereilte Rache des Grafen Julian; die unselige Schlacht, die mit dem Sturz der Gothenmonarchie und dem tragischen Untergang des Roderich endete; der heroische Widerstand Pelayos in Asturien; die glorreichen Thaten des Cid, seine Liebe zur Ximena, sein Zweikampf mit deren Vater, seine immer mit Undank belohnte Ergebenheit für den angestammten Herrscher; die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora; die romantische Liebe Alfonso's VI. zur schönen Zaide, des Gonzalo Gustios de Lara zur Tochter Almansurs; der Bruderstreit zwischen Peter dem Grau-

samen und Heinrich von Traslamare, ähnlich dem des Eteokles und Polynices; der Mord des Meisters von St. Jago und das traurige Schicksal der unschuldigen Blanca von Bourbon; der Glanz und jähe Sturz des Alvaro de Luna, und die ritterlichen Abenteuer des D. Pedro Niño. Dann, was aus fremden Sagenkreisen früh nach Spanien verpflanzt und eigenthümlich umgestaltet wurde, die reich bewegten Geschichten von Karl dem Großen und seinen Paladinen, dem gewaltigen Roldan, dem trotzigen Reinaldos und jenem Gayferos, der schon als Knabe unter tragischen Geschicken zum Manne reifte, und später den wundersamen Zug in's Land der Mohren unternahm, um seine Gattin zu befreien. Diesen Dichtungen verwandt, aber auf ursprünglich spanischen Traditionen beruhend, die fabelhaften Thaten des Bernardo de Carpio, das an Wunderbegebenheiten reiche Leben des Fernan Gonzalez, der schmähliche Verrath an den Infanten von Lara und der Rachezug des Mudarra. Endlich, obgleich der Geschichte angehörig, doch schon früh in die Farben der Sage gekleidet, der Kampf um Granada mit allem dem romantischen Interesse, das sich an ihn knüpft. Auf der einen Seite zwischen festlichen Turnieren und Zambras der Streit der befeindeten Ritter; in den zauberischen Hallen der Alhambra und des Generalife der schmachvolle Zwist zwischen Vater und Sohn, die blutige Catastrophe im Saal der Bencerragen, der Mord der Morayma, und jener Kampf, in dem spanische Tapferkeit die Ehre der verläumdeten Mohrenkönigin gegen die verrätherischen Zegris verfocht; auf der andern die Macht der religiösen Begeisterung in den abenteuerlichen Thaten des Großmeisters von

von Calatrava, des Hernan Perez de Pulgar und so vieler christlichen Ritter — das sind nur einige von den unübersehbar vielen Stoffen, welche die Romanzensänger den spätern Dichtern zu dramatischer Behandlung überlieferten; und wir werden in der Folge oft bemerklich zu machen haben, wie gut die letztern sich auf Benutzung dieser Fundgrube verstanden, und wie genau sich ihre derartigen Werke oft an ihre Vorbilder anschlossen.

Diese Verfolgung einer einzelnen, mit den Anfängen des Theaters zusammenhängenden Erscheinung hat dem Gange unserer allgemeinen Darstellung vorgegriffen. Wir kehren nun zu dieser zurück.

Der letzte gewaltige und energische Angriff der Ungläubigen gegen die wiederauflebenden christlichen Reiche hatte zuletzt 998 doch mit der Niederlage seiner Urheber geendigt. Von nun an wurde die Kraft der Araber mehr und mehr gebrochen, zumal seitdem das maurische Reich nach dem Untergange der Omaijaden (1038) in mehrere kleine Staaten zerfiel und das junge Königreich Castilien, zu welchem die frühere Grafschaft dieses Namens mit Leon verschmolzen war, es nur mit einer vielfach getheilten feindlichen Macht zu thun hatte. Die Siegeszüge Alfonso's VI., 1085 durch die Eroberung von Toledo gekrönt, die gewaltigen Anstrengungen Alfonso's I., den neben der Krone von Aragon auch die von Castilien und Leon schmückten, demüthigten endlich die Mohammedaner dergestalt, daß sie fortan die Eroberungspläne einstellen mußten. Schon athmeten die tapfern christlichen Stämme in weiteren und gesicherteren Gränzen. Die alten Städte Avila, Segovia, Salamanca, Toro und Zamora bevölkerten sich von Neuem. Schon mischten sich ausländische



Ritter unter die castilianischen, um an ihren glorreichen Kreuzfahrten Theil zu nehmen. In diesen Kämpfen entwickelte sich der ritterlich-romantische Sinn des Zeitalters zu seiner vollen Blüthe; und zugleich ward durch ihn ein Umschwung in den Sitten herbeigeführt. Die bisherige rauhe Lebensweise begann einer edleren Bildung zu weichen. Der feinere Rittersinn widmete von nun an die Waffen nicht bloß dem ernsten Kampfe, sondern zugleich dem Dienste der Damen und suchte in festlichen Spielen Befriedigung der Ruhmliebe. Dies weckte und nährte den Sinn für öffentliche Lustbarkeiten. Einzelne Volksvergnügungen, wie das Lanzenwerfen (Bofordear) und die Stiergefechte mochten seit lange üblich sein; seit dem Jahr 1107 aber finden wir vielfache Erwähnungen von Turnieren und Ritterspielen, die in Gegenwart der Damen mit großer Pracht gefeiert wurden [45]; zugleich veredelten sich auch die Feste, zu welchen die Vermählungen der Großen den Anlaß gaben, und provenzalische, gallicische oder einheimische Sänger durften nicht fehlen, um sie durch Musik und Spiel zu verschönen.

Im 11. Jahrhundert begannen die Pilgerfahrten nach dem Grabe des Schutzpatrons von Spanien zu St. Jago de Compostella allgemein üblich zu werden [46]. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die große Menge der Gläubigen aus allen Gegenden mit ihrer Lust, zu hören und zu schauen, hier früh dramatische Darstellungen geistlicher Geschichten hervorrief, obgleich keine historisch beglaubigten

[45]) Historia de las grandezas de Avila par Fr. Luis de Ariz, parte II. pag. 37.

[46]) Masdeu, Historia critica de España, T. XIII. S 327.

Zeugnisse vorliegen, um die Bestimmtheit zu rechtfertigen, mit der Blas Nasarre die Existenz dieser Pilgerdramen annimmt.

Die Sieger fanden in der Mehrzahl der Städte, die sie den Ungläubigen abgewannen, christliche Gemeinden und Kirchen vor, in denen sich die alten gottesdienstlichen Bräuche erhalten hatten [47]), und wurden so von Neuem mit den Formen des feierlichen Cultus bekannt, denen sie vielleicht im Tumulte des Krieges entfrembet worden waren. Die mozarabische Liturgie wich zwar seit dem Jahre 1000 der römischen, allein auch in dieser waren die Hymnologie und der antiphonische Gesang wesentliche Bestandtheile [48]). Es scheint, daß schon sehr früh neben der lateinischen auch die Vulgärsprache für das Kirchenlied angewendet wurde. Das älteste erhaltene Beispiel hiervon findet sich unter den Werken des Gonzalo Berceo, eines Weltgeistlichen, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts blühte [49]); ein Gesang der Wächter am Grabe des Herrn, mit einem vom Chore wiederholten Refrain (estribillo), augenscheinlich zum Absingen bestimmt, was auch schon die Ueberschrift **Cántica** andeutet, und vielleicht Bruchstück eines alten Kirchendramas oder einem solchen nachgebildet [50]).

Möge denn hier bemerkt werden, daß nach aller Wahrscheinlichkeit sich aus den einzelnen, dem Drama mehr oder

[47]) Masdeu, T. XIII. S. 198 und 277.

[48]) Binterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche, Bd. IV. Th 3.

[49]) Sanchez, l. c. (Pariser Ausgabe), S. 251.

[50]) Vergl. Rodriguez de Castro, Biblioteca esp. Tom. II. pag. 632, a.

minder verwandten Erscheinungen, den mimischen und dialogischen Vorübungen der Jongleurs, den pantomimischen Tänzen, den gottesdienstlichen Wechselgesängen, schon im Laufe des 12. Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, eigentliche dramatische Vorstellungen entwickelt hatten; eine Vermuthung, die kaum zurückzuweisen ist, wenn erwogen wird, wie, nach gleich anzuführenden Zeugnissen, ein Jahrhundert später die Aufführung von Schauspielen schon so allgemein und verbreitet war, daß sie einschränkenden Bestimmungen der Gesetzgebung unterworfen werden mußte.

Mit den Thaten Ferdinands des Heiligen hebt jene Reihe erfolgreicher Erscheinungen an, durch welche das 13. Jahrhundert eine der denkwürdigsten Epochen der spanischen Geschichte bildet. Die Ungläubigen, von nun an auf Granada und sein Gebiet zurückgezogen und sich auf den Vertheidigungskrieg beschränkend, überließen der aufkeimenden christlichen Cultur ein weiteres und gedeihlicheres Feld. Die Schätze maurischen Wissens und maurischer Kunst verbreiteten sich aus den nun geöffneten Thoren von Cordova und Sevilla über das erobernde Volk. Was die Thatkraft des Vaters so an neuen Quellen der Bildung erschlossen hatte, ward durch die sorgsame Pflege des Sohnes zu fruchtbringender Wirksamkeit geleitet. Alfons X., der Weise oder Gelehrte, war unter allen Fürsten seiner Zeit der entschiedenste Förderer der Wissenschaften, der emsigste Pfleger der Cultur. Seine Bestrebungen, Wissen und Kenntnisse unter dem Volke zu verbreiten, der Eifer, mit dem er alte wissenschaftliche Anstalten erweiterte und neue gründete, übten einen nachhaltigen Einfluß auf die spanische Bildung. Besonders ersprießlich für die Literatur aber

war die Sorge für die Pflege der Landessprache, die er nicht allein durch zahlreiche von ihm angeregte, sondern auch durch eigne Schriften bekundete. Unter den letzteren ist uns hier zunächst die Sammlung von **Cántigas** zu Ehren der heiligen Jungfrau wichtig. Diese in gallicischer Sprache geschriebnen Lieder und geistlichen Romanzen, interessante Beispiele für die Formen des alten Kirchengesanges, haben sich, vierhundert an der Zahl, mit ihren ursprünglichen Singweisen in verschiednen Handschriften des Escurial und der Kathedrale von Toledo erhalten. Sie schließen jede ihrer Strophen mit einem Refrain, der augenscheinlich bestimmt war, vom Chor gesungen zu werden, und liefern so den Beweis für das Alter der mit dem Namen **Villancicos** bezeichneten Gedichte, deren in dieser Geschichte des Theaters noch häufig zu erwähnen sein wird [51]).

Wie Alfonso die verfallende Kunst der Troubadours von Neuem zu veredeln und auf eine höhere Stufe zu heben suchte, so wandte er auch sein Auge auf die dramatischen Belustigungen, die im damaligen Spanien schon sehr verbreitet gewesen sein müssen, und bemühte sich, den dabei eingerissenen Mißbräuchen zu steuern. Es geschah dies in einem Gesetz der zwischen 1252 und 1257 redigirten **Siete Partidas**, einem für die Kenntniß des ältesten

[51]) Rodriguez de Castro, Biblioteca española, Tom. II. pag. 631 ff. — Argote de Molina, Nobleza de Andaluzia. Sevilla, 1588, fol. 151 ff. — Ortis de Zuñiga, Anales de Sevilla. Madrid, 1795, B. I. pag. 94 und pag. 301 ff. — Papebroch, acta vitae S. Ferdinandi. Antverpiae, 1684, pag. 321 ff. — Terreros y Pando Paleografia española. Madrid, 1758, pag. 71. — Ferd. Wolf, in den Wiener Jahrbüchern, Jahrgang 1831.

spanischen Dramas überaus wichtigen Document. „Die Geistlichen — heißt es in **Partida** I. tit. VI. ley 34. — sollen keine Spottspiele (Possenspiele) darstellen, damit die Leute herbeikommen, um zu sehen, wie sie aufgeführt werden; und wenn andere Personen dergleichen darstellen, sollen die Priester nicht dabei zugegen sein, weil da viel Häßliches und Unanständiges vorfällt. Auch sollen diese Dinge nicht in den Kirchen getrieben werden; vielmehr verordnen wir, daß man diejenigen, die dergleichen thun sollten, mit Schimpf daraus vertreiben soll; denn die Kirche Gottes ist gemacht, um zu beten, und nicht um Possen darin zu treiben. — — — Doch gibt es Vorstellungen, die den Geistlichen erlaubt sind, wie z. B. die von der Geburt unseres Herrn Jesus Christus, worin gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kam und wie er ihnen sagte, Jesus Christus sei geboren; und dann die von seiner Erscheinung, wie die drei Magier kamen, um ihn anzubeten, und die von seiner Auferstehung, welche zeigt, wie er gekreuzigt ward und am dritten Tage auferstand; — solche Dinge, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Ehrfurcht vor dem Glauben zu haben, können sie darstellen, auch noch deshalb, damit die Menschen sich erinnern, daß, so wie hier, es sich in der Wirklichkeit zugetragen habe. Aber sie müssen das mit Ordnung und großer Frömmigkeit thun, und in den großen Städten, wo Erzbischöfe oder Bischöfe sind, und auf Geheiß dieser oder ihrer Stellvertreter, aber nicht auf Dörfern, oder an schlechten Orten und um Geld damit zu gewinnen [52].“

[52]) **Los clerigos — — — — no deben ser facedores de**

Aus diesem bemerkenswerthen Gesetze ergibt sich als völlig gewiß: 1) daß in Spanien um die Mitte des 13. Jahrhunderts Vorstellungen von geistlichen sowohl als weltlichen Schauspielen üblich waren; 2) daß sie sowohl innerhalb der Kirchen als außerhalb derselben Statt fanden; 3) daß sie nicht bloß von Geistlichen, sondern auch von Laien dargestellt wurden; 4) daß die Schauspielkunst als Erwerbszweig betrieben wurde, und 5) daß die aufgeführten Stücke nicht bloß in stummer, pantomimischer Action bestanden, sondern gesprochen wurden. Das letztere geht aus der Erwähnung des Spiels von Christi Geburt hervor, „in welchem gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kommt und ihnen sagt, daß der Herr geboren sei."

juegos de escarnios porque los vengan ó ver gentes, como se facen. E si otros omes los ficieren, non deben los clerigos hi venir, porque facen hi muchas villanias é desaposturas. Ni deben otrosí estas cosas facer en las eglesias: antes decimos que los deben echar de ellas deshonradamente à los que lo ficieren: ca la eglesia de Dios es fecha para orar e non para facer escarnios en ella. — — — Pero representacion hay que pueden los clérigos facer, así como de la nacencia de nuestro Señor Jesucristo en que muestra como el angel vino ó los pastores, é como les dijo como era Jesu Cristo nacido. E otrosi de su aparicion como los tres reyes magos le vinieron á adorar. E de su resurreccion que muestra que fué crucificado é resucitó al tercero dia: tales cosas como estas que mueven al ome à facer bien é á haber devocion en la fe, puédenlas facer, é demas, porque los omes hayan remembranza que segun aquellas fueron las otras fechas de verdad. Mas esto deben facer apuestamente é con muy grand devocion é en las cibdades grandes donde oviere arzobispos ó obispos, é con su mandado de ellos ó de los otros que tovieren sus veces, é non lo deben facer en las aldeas, nin en los logares viles, nin por ganar dinero con ellas (Partida I. tit. VI. ley 34).

Ueber die sonstige Beschaffenheit der damaligen Schauspiele können nur Vermuthungen aufgestellt werden. Die einzelnen geistlichen Darstellungen, die das Gesetz namhaft macht, werden nur als Beispiele unter verschiednen andern hervorgehoben; es ist jedoch beachtenswerth, wie sie auf jenen Cyclus heiliger Begebenheiten Bezug haben, der am frühsten und in den verschiedensten Ländern zu dramatischer Behandlung benutzt wurde. Außerdem werden die Geschichten des alten und des neuen Testaments, wie der Heiligenlegende genug erbaulichen und für die Priester unanstößigen Stoff geboten haben. Neben den geistlichen Stücken erwähnt der Gesetzgeber noch die **juegos de escaruio** (Spottspiele), unstreitig possenhafte Darstellungen von Scenen des gewöhnlichen Lebens, und als Vorgänger der spätern **entremeses** zu betrachten, wie jene heiligen Spiele als Anfänge der nachherigen **Autos**. Uebrigens ist wohl anzunehmen, daß die wandernden Schauspieler auch die Erzählungen der Romanzensänger für ihre Zwecke ausgebeutet haben werden, was ihnen um so näher liegen mußte, da sich ohne Zweifel wegen der Aehnlichkeit ihres Betriebs viele **Joglares** unter sie mischten.

In Betreff der Form der alten Dramen sprechen alle Vermuthungen für eine metrische. Ließen sich gebildetere Geistliche oder Kunstdichter herab, solche Spiele zu schreiben, so mochten sie **versos de arte mayor** oder andere künstliche Maße anwenden; wurden aber, was wahrscheinlicher ist, die Stücke von den Volkssängern verfaßt, oder von den Schauspielern selbst improvisirt, so bot sich zunächst die Weise dar, in welcher sich die Volkspoesie am liebsten bewegte — der achtsylbige Romanzenvers.

Mit den geistlichen Darstellungen war vermuthlich der Kirchengesang, und, wenn man vom spätern Brauch auf einen frühern zurückschließen darf, namentlich das Absingen von **Villaucicos** in Verbindung gebracht.

Eine andere Verordnung der **Siete Partidas** verbietet den Possenspielern, Priester-, Mönchs- oder Nonnenkleider anzulegen, um die Geistlichen nachzuäffen [53].

Die von Urban **IV.** angeordnete und alsbald von der ganzen Christenheit mit größtem Enthusiasmus-aufgenommene Feier zu Ehren der heiligen Eucharistie (das Fest des Frohnleichnams oder **Corpus Christi**) verbreitete sich unter der Regierung Alfonso's **X.** auch in Spanien. Unter den Ceremonien und Processionen, durch welche diese Feier verherrlicht wurde, waren in den meisten Ländern schon sehr früh dramatische Darstellungen heiliger Geschichten üblich [54]. Die älteste bestimmte Nachricht, daß dies auch

[53]) **Vestir no deve ninguno habitos de religion, sino aquellos que los tomaron para servir a Deos, ca algunos ay que los traen á mala entencion, para remedar los religiosos e para fazer otros escarnios é juegos con ellos e es cosa muy desaguisada que lo que fué fallado para servicio de Deos sea tornado en desprecio de santa Eglesia e en abiltamiento de la religion, onde cualquier que vestiesse habitos de monjes e de monjas ó de religioso deve ser echado de aquella villa o de aquel logar donde lo fiziere à azotes. E si por aventura clérigo fiziere tal cosa, porque le estaria peor que a otro ome, devele poner su prelado gran pena, segun toviere por razon: ca estas cosas tambien los prelados como los judgadores seglares de cada un lugar las deven mucho escarmentar que no se fagan. Ia Partida, tit. VI. leg. 36.**

[54]) **Jacobus Gretser, de sacris peregrinationibus.** Ingolstadt, **1606**, S. **274. — Id. de Catholicae Ecclesiae sacris processionibus et supplicationibus libri II**, S. **127. — Id. De Festis**

in Spanien der Fall war, findet sich in einem liturgischen Coder der Cathedrale von Gerona vom Jahr 1360 [55]). Hier wird erzählt, wie das Fest des **Corpus** unter **Berengüer Palaciolo**, Grafen von Barcelona (starb 1314), in Gerona eingeführt wurde, und darauf eine Procession mit Riesen und lächerlichen Figuren erwähnt, die am Morgen des Frohnleichnamtages Statt fand, — ein Brauch, der sich bis in spätere Zeiten erhielt und noch näher geschildert werden soll; nach diesem komischen Aufzuge pflegten die Beneficiaten der Kirche verschiedne geistliche Schauspiele, unter andern das Opfer des Isaac und den Traum und Verkauf des Jacob, aufzuführen. Und somit hätten wir im 14. Jahrhundert **Autos**, die in Bezug auf ihre Veranlassung füglich **sacramentales** genannt werden können, wenn gleich sie noch keinen bestimmten innern Bezug auf den Gegenstand des Festes, den Leib des Herrn, gehabt zu haben scheinen.

Die erwähnte Liturgie führt unter andern gottesdienstlichen Bräuchen noch verschiedne geistliche Vorstellungen an, die jährlich an bestimmten Tagen wiederholt wurden. Die Canonici der Kathedrale mußten sich bei ihrer Aufnahme förmlich verpflichten, am Ostermorgen das Spiel

Christianorum et Benedictionibus, in den Opp. Regensburg, 1735, Th. V. — Thesaurus sacrorum rituum von Gavanti. Lugduni, 1685, S. 255. — Cardinal Lambertini (Benedict XIV.) de Jesu Christi matrisque ejus festis. Patavii, 1751, S. 211.

[55]) Florez (Enrique), Risco, Merino y Canal España sagrada, theatro geografico-historico de la iglesia de España. 1754—1832. Band 45. Madrid, 1832, S. 17. Das hier mitgetheilte wichtige Document ist bisher für die Geschichte des spanischen Theaters ganz unberücksichtigt geblieben.

„von den drei Marieen" aufzuführen. In der zweiten Weihnachtsvesper fand eine Darstellung der Steinigung des h. Stephan statt, während der Octave der unschuldigen Kindlein aber eine possenhafte Lustbarkeit, bei der sich die Chorknaben vermummten und einer von ihnen die Funktionen des Erzbischofs verrichtete.

Was zunächst von einer catalonischen Stadt gemeldet wird, läßt mit Zuversicht auf analoge gleichzeitige Bräuche im übrigen Spanien schließen. Die unruhigen Zeiten der nächsten Nachfolger Alfonso's X. waren nicht geeignet, die Fortschritte irgend einer Kunst zu begünstigen. Desto besser gestalteten sich die Umstände, als in Alfonso XI. von neuem ein reger Beförderer des Wissens und der Bildung den Thron bestieg. Unter ihm strahlte das romantische Ritterthum in seiner vollen Glorie und wurde durch das in dem Ordén de la Banda eingesetzte Institut gleichsam zum Gesetz für alle Edlen erhoben [56]. Tourniere und

[56]) Cronica de Alfonso XI., pag. 177 ff. Edicion de Madrid, 1787.

Schon die Siete Partidas reden von den Obliegenheiten des Ritterstandes in einem Ton, der an den Amadis oder Palmerin de Oliva erinnert. „Der Ritter muß helle und glänzende Kleidung tragen, und in den Städten einen langen, wallenden Mantel, um dem Volke mehr Ehrfurcht einzuflößen. Sein gutes Roß muß sich durch Schönheit und Reichthum des Geschirrs auszeichnen. Er muß enthaltsam leben und sich alle unmännlichen und erschlaffenden Vergnügungen versagen. Während der Mahlzeit muß er sich die Heldenthaten vergangener Zeiten vortragen lassen, um seinen Geist zu befeuern, und in der Schlacht den Namen seiner Dame anrufen, damit ihm dies frischen Muth in die Seele gieße und ihn vor unritterlichem Thun bewahre (Part. II. tit. 21)." — Es läßt sich aus vielen Stellen alter Chroniken und Geschichtschreiber beweisen, daß die irrenden

festliche Spiele verschönerten bei den mannigfaltigsten Gelegenheiten den Hof dieses Fürsten. Dessen unerachtet findet sich keine Nachricht, daß unter ihm irgend etwas im Fache des eigentlichen Drama's geleistet worden sei. Was in der Gedichtsammlung des Infanten Juan Manuel näheren oder ferneren Bezug hierauf haben mochte, ist mit dieser selbst verloren gegangen; und der Graf Lucanor desselben erlauchten Verfassers, eine sonst so reichhaltige Quelle für die Kenntniß der Eigenheiten jener Zeit, bietet der Geschichte des Theaters kein Material. Nicht ganz so unergiebig sind in dieser Hinsicht die theilweise aufbewahrten Werke eines andern Dichters derselben Periode, des Juan Ruiz, Erzpriesters von Hita (geboren gegen Ende des 13. oder zu Anfang des 14. Jahrhunderts, gestorben um 1350). In der zu einem losen Ganzen verknüpften Sammlung

Ritter in Spanien nicht bloß in der Phantasie der Romanschreiber existirt haben. Fernando de Pulgar spricht von mehreren Cavalieren seiner Bekanntschaft, die in ferne Länder gezogen seien, um Abenteuer und ehrenvolle Waffenthaten zu bestehen, und fährt dann fort: „E oi decir de otros Castellanos que con ánimo de Caballeros fuéron por los Reynos estraños à facer armas con qualquier Caballero que quisiere facerlos con ellos, é por ellas ganaron honra para si é fama de valientes y esforzados Caballeros para los fijosdalgos de Castilla“ (Pulgar, Claros varones, tit. 17). — In den Paston letters wird erzählt, am Hofe Heinrichs VI von England sei ein spanischer Ritter erschienen „with a Kercheff of Plesaunce iwrapped aboute hys arme, the gwych Knight wyll renne a course wyth a sharpe spere for his sou'eyn lady sake“ (Fenn, Original letters (1787), vol. I. p. 6). — Monstrelet berichtet die Abenteuer eines tapferen Castilianers, der an den Hof von Burgund gekommen sei, „um sich Ehre und Bewunderung zu erkämpfen,“ und durch seine ungewöhnliche Kühnheit allgemeines Erstaunen erregt habe (Chroniques. Paris, 1595, tom. II. pag. 109).

von Erzählungen, Schwänken, Fabeln und Liedern, die dieser sinnreiche Mann verfaßt hat [57]), findet sich zwar nichts völlig zum Drama Abgerundetes, aber doch Verschiednes, was bei der Darstellung des beginnenden Schauspiels nicht unberücksichtigt bleiben darf. Dahin gehören die Hirtengedichte (**Serranas**), von denen mehrere an die provenzalischen **Pastoretas** erinnernde Proben mitgetheilt werden; sodann die für die Geschichte des Volksgesanges wichtigen Verse, in denen der Dichter erzählt, er habe viele Tanzlieder und Gassenhauer für jüdische und maurische Sängerinnen, **Cantares** für Blinde und fahrende Schüler und andere umziehende Sänger, so wie eine Menge Spott- und Scherzgedichte verfaßt [58]). Vornämlich aber zieht die Liebesgeschichte von Don Melon und der Doña Endrina (**Copla** 557—865) wegen des fast durchgehends gebrauchten Dialogs und der oft ächt dramatischen Dar-

[57]) S. Sanchez, **Ed. de Paris, pag. 418.**

[58]) — — **fise muchas cántigas de danza é troteras**
Para Jodias et Moras é para entendederas
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que no sabes, oilo á cantaderas.
Cantares fis algunos de los que disen los ciegos,
Et para escolares que andan nocherniegos,
E para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros e de bulras, non cabrian en diez pliegos.

Vergl. Ferd. Wolf, in den Wiener Jahrbüchern, Band 58, S. 247. Dazu darf noch bemerkt werden, daß das Wort **Cantares** auch Gedichte von dramatischer Form bezeichnete, wie folgende Stelle aus dem schon oben citirten Briefe des Marques von Santillana beweist: „**Pedro Gonzalez de Mendoza mi abuelo — usó una manera de decir cantares asi como cénicos, plautinos y terencianos tambien en estrambotes como en serranas.**“ S. Sanchez, **l. c. pag. 16.**

stellung unsere Aufmerksamkeit auf sich. Diese Erzählung, wie der Dichter, als Don Melon de la Huerta, auf Rath der Doña Venus und unter Vermittlung der alten Trota-Conventos um die Hand der Wittwe Endrina wirbt und sie endlich erhält, ist eine Nachahmung und oft wörtliche Paraphrase einer lateinischen Comödie des Mittelalters (**Pamphilus de documento amoris. Comoedia**), die man fälschlich dem Ovid beigelegt hat [59]. Der Erzpriester von

[59]) **Pamphilus de Amore cum commento familiari. Paris, 1550. 4.** — Auch in: „**Ovidii erotica et amatoria opuscula, ed. Goldast. Francof. 1610.**

Da dieses, im elegischen Maße geschriebene Stück nicht allein von unserem Erzpriester auf's genaueste copirt worden ist, sondern später auch der Celestina zum Vorbilde gedient hat, so möge hier dessen Inhalt kurz dargelegt werden

Im ersten Akte klagt Pamphilus der Göttin Venus seine Leidenschaft für eine schöne, reiche und vornehme Jungfrau, von deren Eltern er wegen seiner Armuth zurückgewiesen zu werden fürchtet. Venus ertheilt ihm verschiedne Rathschläge, auf welche Art er zum Ziele seiner Wünsche gelangen könne; der hauptsächlichste darunter ist, daß er sich einer Unterhändlerin bediene. Pamphilus bleibt allein zurück und spricht in einem Monolog seine Verzagtheit aus; inzwischen sieht er seine geliebte Galathea vorübergehen und faßt den Entschluß, sie anzureden. Hiermit schließt der erste Akt.

Zweiter Akt. Pamphilus erklärt sich der Galathea, welche ihm zwar nicht abgeneigt zu sein scheint, aber ihm nicht lange Gehör schenken kann, weil sie sehr streng von ihren Eltern bewacht wird und deshalb nicht lange außer dem Hause bleiben darf. Der Liebhaber erwägt hierauf die Mittel, die ihn am besten zum Ziele führen können, und findet es am zweckmäßigsten, sich dem Rathe der Göttin gemäß an eine alte, durch ihre Verschmitztheit bekannte Unterhändlerin zu wenden.

Dritter Akt. Die Alte kommt in die Wohnung des Pamphilus; dieser nennt ihr unter dem Siegel der größten Verschwiegenheit die Schöne, in die er verliebt ist. Die Alte sagt, sie kenne dieselbe

Hita hat die dramatische Form zwar theilweise in die erzählende umgewandelt, sich aber doch eng genug an sein Vorbild geschlossen, um die ursprüngliche Gestalt überall durchblicken zu lassen. An dem Ganzen ist die glückliche Uebertragung in spanische Sitten, und im Einzelnen mancher sinnreiche eigne Zusatz des Dichters zu rühmen. — Zuletzt muß noch hervorgehoben werden, daß die Werke des Erzpriesters von Hita die ältesten Beispiele eines be-

schon, stellt aber, um desto größere Ansprüche auf Belohnung zu haben, das Unternehmen als sehr schwierig dar, worauf ihr von Pamphilus die größten Versprechungen gemacht werden. Sie begibt sich dann zu Galathea und preist ihr den Jüngling als den schönsten, reichsten und edelsten der ganzen Stadt an; Galathea will anfänglich nicht hören, aber die Alte läßt nicht ab und sucht sie zu überreden, sich ohne Vorwissen ihrer Eltern mit Pamphilus zu vermählen. Das verschmitzte Weib kehrt nun zu dem Liebhaber zurück und gibt vor, Galathea's Hand sei durch deren Eltern schon an einen Anderen versagt; hierdurch nämlich denkt sie ihr Verdienst bei dem endlichen Siege noch höher zu steigern. Pamphilus will verzweifeln, und wird nur dadurch in etwas getröstet, daß er hört, Galathea rede beständig viel von ihm und verrathe große Zuneigung zu ihm.

Vierter Akt. Fernere Unterredung der Alten mit Galatheen, welche zwischen der Liebe, der Schaam und der Furcht vor ihren Eltern schwankt; die Verführerin weiß ihr jedoch alle Bedenken auszureden, und sie unter einer falschen Vorspiegelung in ihr Haus zu locken.

Fünfter Akt. Im Hause der Alten, wohin Galathea sich ohne Wissen ihrer Eltern geschlichen hat. Eben dort hat sich auch Pamphilus eingefunden, welcher bald an's Ziel seiner Wünsche gelangt. Galathea bejammert ihre verlorene Ehre und klagt die Alte an, sie habe sie betrogen; diese entschuldigt sich so gut wie möglich und redet den beiden Liebenden zu, sich heimlich mit einander zu vermählen; die Heirath findet denn auch Statt und beschließt das Stück.

Der Erzpriester von Hita hat den Namen des Pamphilus in Don Melon de Huerta, den der Galathea in Doña Endrina umgewandelt, und die Alte Trota-Conventos genannt.

deutenden Hervortretens der Allegorie in der spanischen Literatur liefern. Von besonderer Geschicklichkeit im Personificiren von Abstractionen zeugt der ergötzliche Schwank vom Kriege des Don Carneval mit der Dame Fasten.

Als die Regierung Peters des Grausamen (1350—1369) das kaum aufathmende Castilien von neuem in ein Gewirr von Drangsalen und Bürgerkriegen stürzte, gestalteten sich die Umstände für die Entwicklung des Drama's ungünstiger als je. Allein die Fortdauer der alten, in dem Alphonsinischen Gesetz erwähnten Vorstellungen scheint dennoch keine Unterbrechung erlitten zu haben; denn gerade aus der Mitte oder spätestens aus den letzten Jahrzehenden des 14. Jahrhunderts ist uns ein Gedicht erhalten, das vermuthlich dieser Classe von Schauspielen angehörte und zur Aufführung in den Kirchen bestimmt war [60]). Schon die Ueberschrift: „**Danza general de la muerte, en que entran todos los estados de gentes**" zeigt an, daß wir hier ein Stück aus der umfassenden Literatur der Todtentänze vor uns haben, und zwar ist dies das älteste von allen ähnlichen, in irgend einer Sprache auf uns gekommenen Werken. Man könnte nun zwar muthmaßen, dasselbe sei, wie manche spätere Behandlungen desselben Gegenstandes, die Beschreibung oder Erklärung eines Gemäldes gewesen; hiergegen aber findet der Einwand statt, daß man bisher keine Nachricht von der Existenz eines solchen Kunstwerks in Spanien gefunden hat; dann, daß das Gedicht durchaus keinen speciellen Bezug auf ein solches enthält. Weit natürlicher erklärt sich der Inhalt bei der Annahme, das Stück sei für

[60]) **Rodriguez de Castro, Biblioteca española, T I. pag. 198 ff.**

einen der mimischen Kirchenaufzüge [61]) geschrieben, welche unstreitig die erste Idee zu den bildlichen Darstellungen des Todtentanzes gaben. Von den sonst bekannten Dichtungen verwandten Inhalts unterscheidet sich die unsrige, insofern sie die phantastische Auffassungsweise der Hinfälligkeit des menschlichen Lebens nicht in derb humoristischen Zügen, wie jene, sondern durchgehends im ernsten und feierlichen Kirchenstyle ausspricht. Dem Ganzen geht ein kurzer Prolog in Prosa voraus, welcher den Inhalt des Folgenden kurz darlegt; dann läßt der Tod einen mahnenden Ruf an alle Sterblichen ergehen, worauf ein Prediger zu tugendhaftem Lebenswandel auffordert; wiederum ladet dann der Tod alle Erdgebornen zum unvermeidlichen Tanze, und beginnt diesen sogleich mit zwei Jungfrauen. Dann wird der Reigen mit allen Ständen nach ihrer Rangordnung (Papst, Cardinäle, Patriarchen, Könige, Bischöfe, geistliche und weltliche Herren, Mönche, Weltpriester und so herab bis zu den Handels- und Ackersleuten) fortgesetzt, indem der Tod in der einen Strophe immer den, welchen die Reihe trifft, zum Tanze einladet, in der nächsten aber der Aufgerufene sein Schicksal beklagt. Am Schlusse sprechen die Sterblichen ihre Ergebung und ihre frommen Entschlüsse aus. — Die Beschaffenheit des Stücks läßt vermuthen, daß bei der Darstellung Gesang, Rede, Tanz und Instrumentalmusik mit einander verbunden waren. Die Verse sind zwölfsylbige, in achtzeilige Stanzen abgetheilt.

[61]) S. Carpentier, Glossar. Tom. II. pag. 1103, s. v. Machabaeorum chorea; u. F. Wolf, a. a. O.

Don Pedro Gonzalez de Mendoza, einer der angesehensten Ritter aus Peter's des Grausamen Zeit, aber Anhänger des Heinrich von Trastamare, verfaßte, nach dem Bericht seines Enkels, des berühmten Marques von Santillana, unter andern Gedichten auch „scenische, in der Weise, des Plautus und Terenz, mit Refrain-Liedern (Villancicos) und Serranas“ [62]).

In den letzten Decennien des 14. Jahrhunderts, in welche die rasch auf einander folgenden Regierungen Heinrich's II., Johann's I. und Heinrich's III. fallen trat eine neue Phase der Castilianischen Poesie ein, insofern die Kunstdichtung, um ihre höhere Cultur zu bethätigen, hauptsächlich nach äußerlicher Eleganz, nach Gewandtheit des Ausdrucks und künstlichen metrischen Combinationen zu streben begann; dazu trat ein Hang zur Spitzfindigkeit, zu subtilen Untersuchungen über Gegenstände der Galanterie, zu Spielen mit Begriffen und Worten, zum Allegorisiren und zum Entfalten gelehrter Kenntnisse. Auch in frühern Werken finden sich diese Elemente zwar theilweise schon, aber doch nur mehr vereinzelt, während sie jetzt Lebensprincip aller Dichtung wurden, welche mehr sein wollte als die Volkspoesie. Der älteste Tonangeber in dieser Weise war, wie es scheint, der Marques von Villena [63]), dessen langes Leben zwar bis in das 15.

[62]) Die Stelle ist oben Anm. [55]) abgedruckt. Um die letzten Worte richtig aufzufassen, muß man wissen, daß die Präposition en im Alt-Spanischen, wie noch heute im Valencianischen Dialect für con gebraucht wird.

[63]) **Fernan Perez de Guzman, Claros varones. Sevilla, 1543. — Sarmiento, Memorias, p. 321.**

Jahrhundert hinabreicht, mit einem Theil aber noch dem vorhergehenden angehört. Dieser ausgezeichnete Mann, mit den Fürstenhäusern von Castilien wie von Aragon verwandt, und in beiden Ländern von mächtigem Einfluß, war hier wie dort für das Emporkommen der Kunst besonders thätig; erneuerte in Barcelona das der Academie **des jeux floraux** nachgebildete Institut und führte ein ähnliches in Castilien ein. Die spanische Literatur bereicherte er unter andern durch Uebersetzungen des Virgil und Dante und durch ein Werk „**los trabajos de Hercules,**" von dem noch streitig, ob es ein Gedicht oder eine mythologische Abhandlung in Prosa war. Diese Arbeiten, die noch zur Zeit des Mariana [64]) vorhanden gewesen sein müssen, sind seitdem verschwunden, und nicht besser ist es — was wir besonders zu beklagen haben — einem allegorischen Schauspiel ergangen, das Villena auf Veranlassung der Feierlichkeiten dichtete, mit denen im Jahre 1414 die Krönung des Ferdinand von Castilien zum König von Aragon begangen wurde. Nach dem Chronisten Gonzalo Garcia de Santa Maria waren Gerechtigkeit, Wahrheit, Friede und Barmherzigkeit die handelnden Personen dieses Stücks, welches vor einer glänzenden Versammlung am Hofe von Saragossa aufgeführt wurde [65]). Zurita spricht nur im Allgemeinen von Spielen und **Entremeses**, womit man das Krönungsfest gefeiert habe;

[64]) **Historia de España**, B. XIX. Cap. 8.

[65]) Bouterwek's Annahme, ein von einem castilianischen Dichter zur Verherrlichung eines castilianischen Prinzen verfaßtes Schauspiel sei in limosinischer Sprache geschrieben gewesen, ist durchaus unbegründet.

bei dem Worte **Entremes** darf hier aber kaum an die engere Bedeutung gedacht werden, die es späterhin erhielt[66]).

Die Erhebung dieses Don Fernando zum König von Aragon bildet den Zeitpunkt, seit welchem castilianische Sitte, Sprache und Poesie am Hofe von Saragossa mehr und mehr einheimisch wurden, und die Kunst der limosinischen Sänger, die hier so lange geblüht hatte, in den Hintergrund drängten. Mit mehr Eifersucht strebte Valencia, die literarische Würde seiner Volkssprache zu behaupten; und nach einer Notiz, die sich in den „Nachrichten über das Theater von Valencia, von Luis Lamarca" findet, wurde dort im Jahre 1394 eine Comödie im Provincial-Dialect „**le hom enamorat y la fembra satisfeta,**" verfaßt von Mosen Domingo Maspous, aufgeführt. In dem benachbarten Castilien hatte unterdessen der jugendliche Johann **II.** (reg. von 1406—1454) den Thron bestiegen und schon früh entschiedne Vorliebe nicht bloß für alles äußerlich Glänzende, sondern zugleich für die edleren Freuden der Kunst und der Poesie an den Tag gelegt. Diese Neigung wuchs und reifte mit den Jahren, und erfüllte seine sonst nicht tadelfreie Regierung mit einem Ruhm, der weithin erscholl; sie machte den Hof von Valladolid zu einem Schauplatz prachtvoller Feste, wie zum Mittelpunkt seinen geistigen Lebens. Wenn auf der einen Seite glänzende Aufzüge, Turniere und Ritterspiele das Auge erfreuten, so befriedigten auf der andern Musik, Gesang und Dichtkunst den Trieb nach höheren Genüssen. Der König selbst ergötzte sich am Dichten[67]) und um ihn sammelten

[66]) **Zurita, Lib. XII. cap. XXXIV.**

[67]) **Fernan Gomez de Ciudad Real, Centon. Epistolar. Ep. 20** und **76. — Guzman, Claros varones, Cap. 33.**

sich eine poetische Gesellschaft, welche die vornehmsten Edlen, die ersten Magnaten des Reiches zu ihren Mitgliedern zählte. In ihr glänzten, neben dem schon erwähnten Villena, der Marques von Santillana, Juan de Mena, Gomez Manrique und zahlreiche andere Ritter und Herren, deren Werke in dem Liederbuche des Baëna gesammelt wurden und theilweise in den späteren **Cancionero general** übergegangen sind. Der Mittelpunkt der Bestrebungen aller dieser Männer war, mit geflissentlicher Vermeidung alles Volksmäßigen, die Kunstpoesie, und wir finden in ihren Werken statt der unmittelbaren Ergüsse der Empfindung nur zu oft Sentenzenkram und unpoetische Syllogismen, statt des Ausdrucks wahrer Leidenschaft gedrechselte Phrasen. Die Sprache des Herzens weicht der Sucht, durch schwierige Reimverschlingungen und prosodische Kunststücke Erstaunen zu erregen, die alte Einfachheit und Naturtreue dem Hang zu rhetorischen Ausschmückungen und weitläuftigen Allegorien.

Die am Hofe Johann's **II.** vorwaltende Richtung war somit nicht diejenige, von der sich eine Berücksichtigung und Pflege der populären Anfänge des Dramas erwarten ließ. Diese gelehrten Herren wähnten, den Adel der Poësie aufrecht zu halten, wenn sie die Kunstdichtung so scharf wie möglich von der volksmäßigen schieden. Unter den zahlreichen Spielen und Aufzügen, an denen der Hofstaat des Königs Wohlgefallen fand, werden allerdings auch einzelne dramatische Vorstellungen erwähnt. Ein Chronist dieser Zeit erzählt unter andern: „Bei den glänzenden Festen, die Johann im Jahre 1436 seiner Schwester, der Königin von Aragon, gab, erschienen die Ritter in ihrer

reichsten Kleidung, und hierauf wurden Tänze und mimische Spiele aufgeführt." Ferner: „Im Jahre 1440 begaben sich der Graf von Haro, der Marques von Santillana und der Bischof von Burgos nach Logroño, um die Infantin Doña Blanca, Gemahlin des Prinzen Heinrich, und ihre Mutter, die Königin von Navarra, zu empfangen und zu geleiten; der Graf von Haro veranstaltete sodann in Briviesca viele Festlichkeiten zur Unterhaltung dieser Damen, unter andern mimische Spiele, Stiergefechte und Lanzenstechen" [68]). Aber diese Vorstellungen gehörten vermuthlich dem Bereich der ältern Volksschauspiele an; oder versuchte sich ein Dichter der höhern Classe einmal im Drama, so suchte er geflissentlich alle Uebereinstimmung mit jenen zu meiden, und konnte so nur Werke liefern, die ohne lebendige Wirkung vorübergehen mußten. Doch auch von derartigen Leistungen haben wir wenig Kunde. Das einzige in den Umgebungen Johanns II. entstandene Gedicht, das in dieser Hinsicht noch in Betracht kommen kann, ist die **Comedieta de Ponza** des Marques von Santillana [69]). Die Ueberschrift wenigstens läßt ein Drama

[68]) **Crónica del rey D. Juan II.** — In der Chronik vom Alvaro de Luna heißt es von Johann II.: **Fué muy inventivo, e mucho dado a fallar invenciones, é sacar entremeses en fiestas, ó en justas, ó en guerra, en las cuales invenciones muy agudamente significaba lo que queria. — Crónica de D. Alvaro de Luna. Madrid, 1784, pag. 182.**

[69]) Ungedruckt, aber in verschiednen Handschriften auf der königlichen Bibliothek zu Paris vorhanden (am correctesten in dem Bande 7824). Die einzige Besprechung dieses Stücks, die ich bei neueren Schriftstellern gefunden habe, ist in **Martinez de la Rosa, Obras literarias**, B. II.; unter den älteren führt Herrera in seinem Com-

erwarten; aber in welchem Sinne der Verfasser das Wort Comödie gebrauchte, und welche verworrene Vorstellung überhaupt er von den verschiednen Dichtungsarten hatte, geht aus seiner Dedication des Stücks an Doña Violante de Prados, Gräfin von Modica und Cabrera, hervor. „Ich habe das Gedicht **Comedieta** betitelt — sagt er hier — insofern die Dichter drei verschiedene Namen für die von ihnen behandelten Stoffe erfunden haben; nämlich Tragödie, Satire, Comödie. Tragödie ist diejenige Dichtart, welche vom Sturz großer Könige und Fürsten berichtet, wie von dem des Hercules, des Priamus, des Agamemnon und Anderer, deren Leben fröhlich begann und lange so fortdauerte, aber zuletzt traurig endete; in dieser Weise schrieb Seneca der Jüngere seine Tragödien und Johann Bocaccio sein Buch **de casibus virorum illustrium**. Satire ist diejenige Gattung, in welcher ein Dichter Namens Satirus schrieb, der die Laster heftig tadelte und die Tugenden lobte; — — — Comödie aber heißt die, welche von Solchen handelt, deren Anfänge mühevoll sind, deren Leben aber in der Mitte und am Ende fröhlich und glücklich wird, und von dieser Art machte Terenz Gebrauch und Dante in seinem Buch, in dem er erzählt, er habe zuerst die Schmerzen und Leiden der Hölle gesehen, und sodann das Fegefeuer, und zuletzt sehr vergnügt und glücklich das Paradies." — Für die Darstellung ist die **Comedieta de Ponza** augenscheinlich nicht bestimmt gewesen; durch die dialogische Form aber und durch einige, wenn auch nicht eben reichliche Handlung wird sie dem Gebiet

mentar zum Garcilaso (Sevilla, 1580, S. 541) mehrere Stellen daraus an.

des Drama's nahe gerückt. Ihr Inhalt hat auf die Seeschlacht Bezug, welche am 25. August 1435 in der Nähe der Insel Ponza zwischen den Genuesern und den Königen von Aragon und Navarra geliefert wurde und mit der Niederlage und Gefangennahme der letztern endigte [70]. Der Dichter beginnt mit einigen einleitenden Worten, worin er auf die Unbeständigkeit alles Irdischen hinweist, und erzählt dann, nach einer Anrufung Jupiters und der Musen, wie er an einem düstern Herbsttage in einer wüsten Gegend vom Schlaf überwältigt worden sei; da bringt eine schmerzhafte, thränenreiche Rede an sein Ohr; er erwacht und sieht vier gekrönte, aber tief trauernde Damen vor sich stehen. Es sind die Königin Mutter (Doña Leonor), die Königinnen von Aragon und Navarra, und die Infantin Doña Catalina. Hinter ihnen steht der Dichter Bocaccio, mit grünendem Lorbeer geschmückt. Die hohen Frauen brechen nach einander in Wehklagen über die unglückliche Seeschlacht aus, und Doña Leonor fordert den Boccaz auf, ihr Leiden zu besingen, einen gewaltigeren Stoff könne er nicht finden. Dieser antwortet auf italienisch; jene aber fährt fort, zuerst ihr früheres Glück, dann die trüben Vorahnungen und Träume zu schildern, die ihr das kommende Mißgeschick geweissagt hätten. Sie liest darauf einen Brief, der den Kampf der Spanier gegen die Genueser ausführlich schildert, und mit der Nachricht endigt, wie die ganze spanische Flotte mit Königen, Prinzen und Baronen in Feindeshand gefallen sei. Die Königin Mutter sinkt, von Schmerz überwältigt, todt zu Boden; die An-

[70]) Crónica del rey D. Juan II. pag. 261. — Mariana Hist. gen. de España, Lib. 21. cap. 9.

dern stürzen wehklagend über sie; da erscheint Fortuna, um die Trauernden durch Darstellung der wechselnden Schicksale, die sie mit sich führt, zu trösten, setzt in einer langen Rede auseinander, wie kein Unglück ewig währe, und prophezeiht die baldige Befreiung der Könige. Zuletzt sieht der Dichter die wiedergekehrten Señoren vor sich, stimmt in das Frohlocken der Fürstinnen ein, und schließt mit einer Nachrede in eignem Namen das Gedicht, das unbedingt zu den vorzüglichsten jener Zeit gehört und, wie sehr es auch an den allgemeinen Gebrechen der damaligen Kunstdichtung leidet, reich an ächt poetischen Schönheiten ist.

In dem **Corbacho** des Erzpriesters von Talavera, eines Autors dieser Zeit, ist von einer Darstellung der Passion in der Kirche **del Carmen** die Rede.

Fällt die Ausbeute, welche die Geschichte des Drama's in der Zeit Johann's **II.** machen kann, nur gering aus, so sind die folgenden Jahre noch unergiebiger für sie. Die Schwäche und Charakterlosigkeit Heinrich's **IV.**, das ausschweifende Leben der Königin, die Zwistigkeiten zwischen Beiden und die dadurch genährten Parteiungen der Großen machten Hof und Land zu einem Schauplatz der Anarchie, auf welchem Wissen und Bildung nur spärlichen Raum finden konnten. Zudem ließ die finstere Gemüthsstimmung des Königs den fröhlichen Künsten keine Aufmunterung angedeihen; und nur mit Wehmuth konnte daher der Dichter Jorge Manrique, der in seinem Alter noch diese trübe Zeit erleben mußte, auf die schönen Tage am Hofe Johann's **II.** zurückblicken. „Was — ruft er aus — ist aus dem König Johann geworden? Was aus den Infanten von Aragon? Was aus so vielen jugendlichen Rittern? Was aus so

vielen Erfindungen, die sie ersannen? Die Turniere und Ritterspiele, der Schmuck, die Stickereien und die Helme' sind sie etwas anderes gewesen, als leere Worte? Ist es ihnen anders ergangen, als dem Grün der Felder? Wohin sind die Damen mit ihrem Hauptschmuck, ihren Kleidern, ihren Düften? Wohin die lodernden Flammen der Liebenden? Wohin ist der Gesang der Troubadours und ihre wohlstimmige Musik? Wohin sind jene Tänze und die schön gewählten Trachten derer, die sie aufführten [71])?"

[71]) **Que se hizo el Rey D. Juan?**
Los Infantes de Aragon
Qué se hicieron?
Qué fué de tanto galan?
Qué fué de tanta invencion
Como truxeron?
Las justas y los torneos,
Paramentos, bordadurus
Y cimeras,
Qué fuéron sino devaneos?
Qué fuéron sino verduras
De las éras?

Qué se hicieron las damas,
Sus tocados, sus vestidos,
Sus olores?
Qué se hicieron las llamas
De los fuegos encendidos
De amadores?
Qué se hizo aquel trovar,
Las músicas acordadas
Que tañian?
Qué se hizo aquel danzar,
Aquellas ropas chapadas
Que traian?

Die unter dem Namen Mingo Rebulgo bekannten Strophen, in denen ein Dichter aus Toledo, Rodrigo de Cota der Aeltere, eine Schilderung vom Hofe Heinrich's IV. entwarf[72]), haben kaum etwas anderes als die dialogische Form mit dem Drama gemein. Mehr als dieses seltsame Zwitterding von Satire und Schäfergedicht zieht ein hübsch versificirtes Gespräch, das im **Cancionero general** eben diesem Verfasser zugeschrieben wird, unsere Aufmerksamkeit auf sich; denn nach der Ueberschrift zu schließen, war dasselbe auf Darstellung, sogar mit einem gewissen scenischen Apparat, berechnet [73]). Die ganze Action des Stückchens besteht in einem Streit zwischen Amor und einem Greise, wobei dieser zuletzt unterliegt.

An die Erwähnung des allgemeinen Liederbuchs [74a]) schließt sich füglich eine Hinweisung auf die übrigen Gedichte in dialogischer Form, die dasselbe enthält. Zwei artige Gespräche, das eine zwischen Amor und einem Verliebten, das andere zwischen den Augen und dem Herzen, rühren von einem Alonso de Cartagena her [74b]). Ein anderes von Puerto Carrero [74c]) weist schon ein größeres

[72]) Velasquez, Bouterwek und die ihnen nachgeschrieben haben, sind im Irrthum, wenn sie auf die Regierungszeit Johann's II. beziehen, was offenbar auf Vorfälle aus der seines Nachfolgers anspielt.

[73]) **Comienza una obra de Rodrigo de Cota á manera de diálogo entre el Amor y un viejo, que escarmentado de él muy retraido se figura en una huerta seca y destruida, do la casa del Placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobresilla choza metida etc.**

[74a]) Die älteste Ausgabe ist von 1511, **Valencia por Christoval Hoffmann.**

[74b]) **Cancionero general. Amberes, 1573, fol. 64** und **fol. 113.**

[74c]) **Ib. fol. 244.**

Personal auf; ein Gedicht vom Comendador Escriva endlich [74d]), worin der Verfasser sich selbst, seine Geliebte, den Amor, die Hoffnung und das Herz redend einführt, verdient den Namen eines kleinen allegorischen Drama's. — Diese Stücke können übrigens nicht mit Bestimmtheit in die Zeit Heinrich's IV. gesetzt werden, da der Herausgeber des **Cancionero** auch aus den folgenden Decennien sowohl, als aus den Jahren Johann's **II.** gesammelt hat, und nur selten Andeutungen über die Entstehungszeit des Einzelnen gibt.

Inzwischen hatten die dramatischen Vorstellungen in den Kirchen mit allen den alten Mißbräuchen fortbestanden, ja der Unfug, dem schon Alfonso **X.** zu steuern bemüht gewesen war, scheint seit jener Zeit, in Folge der immer mehr eingerissenen Regellosigkeit der Kirchendisciplin, stärker als je um sich gegriffen zu haben. Das Concil von Aranda, das im Jahre 1473 der Sittenlosigkeit und Unwissenheit der entarteten Geistlichen entgegenwirken sollte, fand sich daher berufen, ein dem früheren Alfonsinischen ähnliches Gesetz zu erlassen. In diesem wird mit lebhafter Mißbilligung der Unsitte erwähnt, die sich bei den Metropolitan-, Cathedral- und anderen Kirchen eingeschlichen habe; am Fest der Geburt Jesu, an denen des Stephanus, Johannes und der unschuldigen Kindlein, bei der Feier der neuen Messen und an gewissen anderen Festtagen würden theatralische Spiele, Masken, monströse Gestalten, Schau-Aufzüge und viele unanständige und verschiedenartige Figuren in die Gotteshäuser eingeführt; man mache Tumult, sage schändliche Gedichte und Spottreden her, und das

[74d]) **Ib. fol. 322.**

Alles während des Gottesdienstes selbst, so daß dieser dadurch gestört werde. Das Gesetz untersagt sodann dergleichen Unfug auf's strengste, und bestimmt Strafen für die Geistlichen, die das Gebot übertreten oder zu dessen Uebertretung behülflich sein sollten. Am Schlusse jedoch werden die anständigen und erbaulichen Vorstellungen an den genannten sowohl, als an anderen Festtagen ausdrücklich von dem Verdammungsurtheil ausgenommen [75]).

Ob das geistliche Schauspiel, später die eigentliche Heimath der Allegorie, schon um diese Zeit die nachherige

[75]) Quia quaedam tam in metropolitanis quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit et videlicet in festis Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, et sanctorum Stephani, Ioannis et Innocentium aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum (dum divina aguntur) ludi theatrales, larvae, monstra, spectacula, nec non quam plurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur, tumultuationes quoque et turpia carmina et derisorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum: nos hanc corruptelam sacro approbante concilio, revocantes hujusmodi larvas, ludos, monstra, spectacula, figmenta, tumultuationes fieri, carmina quoque turpia et sermones illicitos dici, tam in metropolitanis quam cathedralibus ceterisque nostrae provinciae ecclesiis dum divina celebrantur praesentium serie omnino prohibemus: statuentes nihilominus, ut clerici, qui praemissa ludibria et inhonesta figmenta officiis divinis immiscuerint aut immisceri permiserint, si in praefatis metropolitanis seu cathedralibus ecclesiis beneficiati exstiterint, ex ipso per mensem portitionibus suis mulctentur: si vero in parochialibus fuerint beneficiati triginta et si non fuerint quindecim regalium poenam incurrant fabricis ecclesiarum et tertio synodali aequaliter applicandam. Per hoc tamen honestas repraesentationes et devota quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere.

Eigenthümlichkeit zu entwickeln begonnen hatte, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden; aber die Worte **diversa figmenta, monstra etc.** lassen sich gewiß nicht unpassend auf allegorische Figuren beziehen.

Im dritten Buche des Ritterromans **Tirante el Blanco** (1490) wird von Zwischenspielen geredet, die am Frohnleichnamsfeste aufgeführt wurden.

Auf den Beschluß des Concils von Aranda folgten in Kurzem noch verschiedne im nämlichen Sinn erlassene Verordnungen [76]; aber das Unwesen ward trotz der Sorgfalt der Kirchenobern nicht ausgerottet und verdiente im folgenden Jahrhundert wiederum die ernsteste Rüge.

[76]) Eine solche ward z. B. im Jahre 1475 zu Gerona gegeben (**España sagrada, T. 45. S. 17**).



Zweites Buch.

Von der beginnenden literarischen Cultur des spanischen Drama's durch Juan del Encina bis zum Auftreten des Lope de Vega.

Die furchtbare Anarchie, die nach der Entsetzung Heinrich's IV. (1465) Castilien zerrüttete, dauerte noch über den Tod dieses Fürsten (1474) hinaus. Isabelle, die Schwester des Verstorbenen, konnte ihre zweideutigen Successionsrechte nicht anders als mit Waffengewalt gegen die Infantin Johanna und deren Anhang geltend machen, und gelangte erst im Jahre 1476, nachdem sie durch Besiegung des Königs von Portugal bei Toro ihren Gegnern die Hauptstütze genommen hatte, zum ungestörten Besitz des Throns. Von nun an kehrten unter dem kraftvollen und doch milden Scepter der edlen Fürstin Ruhe und Friede in das, lange von wilden Partheikämpfen zerrissen gewesene Land zurück. Zugleich führte die, schon 1469 geschlossene Verbindung Isabellens mit dem Erben von Aragon[1])

[1]) Blas Nasarre und nach ihm Luzan, Velasquez und Jovellanos erzählen von einer dramatischen Vorstellung, die bei dieser Vermählungsfeier Statt gefunden habe. Ehe jedoch die Quelle genannt wird, aus der die Nachricht fließt, wird man dieser kaum Glauben schenken können. Denn wenn schon im Allgemeinen unwahrscheinlich ist, daß eine Verbindung, die heimlich und wider den Willen des Königs von Castilien zu Valladolid geschlossen wurde, auf solche Weise sollte gefeiert worden sein, so wird die Angabe noch besonders dadurch verdächtigt, daß weder Hernando de Pulgar, noch Diego Enriquez del Castillo, noch Juan de la Cruz, noch Alonso de Palencia in ihren ausführlichen Chroniken einer solchen Vorstellung irgend erwähnen.

eine wichtige Aenderung in dem Zustande von ganz Spanien herbei; denn als Ferdinand im Jahre 1479 auf den, durch den Tod Johann's II. erledigten Thron seines Erblandes gelangte, wurden die beiden Hauptstaaten der Halbinsel unter einem Herrscherpaare vereinigt. Diese Verbindung, die freilich erst nach dem Tode Ferdinands vollkommen wurde, gab der nun gegründeten spanischen Monarchie eine Kraft und Autorität, wie die getrennten Reiche sie nie erlangen konnten; im Innern befestigte sie das Ansehen der Regierung den Großen gegenüber, nach Außen öffnete sie der Herrschbegier und dem Glaubenseifer eine Bahn, an deren Betretung oder nachdrücklicher Verfolgung die beiden Staaten sich bisher durch politische Eifersucht gegenseitig behindert hatten. Schon 1492 fiel Granada und mit ihm der letzte Haltpunkt der Mauren in dem Lande, in dem sie sich sieben Jahrhunderte lang behauptet hatten. Fast gleichzeitig erschloß Columbus der spanischen Macht einen Weg, der sie zur Herrschaft über unermeßliche Länderstrecken führen sollte; und nicht lange nachher fügte Gonsalvo von Cordova auch noch den Besitz von Neapel zu den übrigen Erwerbungen des glücklichen Herrscherpaares. In dieser glorreichen Zeit begann der mächtige Aufschwung, der die spanische Monarchie bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts zur größten und glänzendsten in Europa machte; und wie große politische Begebenheiten mit der Entwickelung des Geistes und Sinnes der Nationen stets in Wechselwirkung stehen, so erhob und kräftigte sich auch das spanische Nationalgefühl an den Großthaten dieser Tage. Aber noch in anderer Beziehung begründet die Zeit Ferdinand's des Katholischen und der Isabelle eine neue Aera in der Ge-

schichte der spanischen Cultur. Eifriger, als alle früheren, waren diese Regenten bemüht, die Bildung ihrer Unterthanen zu fördern; sie selbst und die Großen ihres Hofes schritten der Nation als Pfleger der Künste und Wissenschaften voran, und ihr Beispiel mußte um so nachhaltiger wirken, da es das Vorurtheil widerlegte, als sei edlere Geistesthätigkeit mit den Rittertugenden unvereinbar [2a]). Vor Allen war die Königin, die selbst noch in spätern Jahren, bei vielfachen sonstigen Geschäften, die Mängel ihrer eignen Erziehung durch eifrige Studien zu ergänzen suchte, auf Ermunterung jedes geistigen Strebens bedacht. Zahlreiche, aus dem Auslande berufene Gelehrte verpflanzten neue Zweige des Wissens auf spanischen Boden; der Cardinal Cisneros gründete neben andern Bildungsschulen die Universität von Alcalá; die Verbindung mit Italien mußte für das Gedeihen der Künste wie der Studien gleich ersprießlich sein. Und so kam es bald dahin, daß, nach dem Ausdruck eines gleichzeitigen Schriftstellers, nicht mehr für einen Edlen gehalten wurde, wer sich nicht neben der Waffenführung auf Wissenschaft und Poesie verstand. Zahlreiche Dichter und Troubadours wurden durch Lohn und Ehre, die ihrer dort harrten, an den Hof gezogen [2b]). Die Aufzählung der Werke in Prosa und Versen, die in

[2a]) S. die treffliche Schilderung des Culturzustandes dieser Zeit in D. Diego Clemencin's **Elogio de la reina Isabel** (Band **VI.** der **Memorias de la Academia de la Historia**).

[2b]) **Quien podrá contar la grandeza, el concierto de su corte, la cavalleria de los Nobles de toda España, Duques, Maestres, Marqueses é Ricos homes; los Galanes, las Damas, las Fiestas, los Torneos, la Moltitud de Poetas é trovadores etc. El Cura de los Palacios, Reyes Católicos, cap. 201.**

diesen Jahren, großentheils auf Veranlassung oder unter Begünstigung Isabellens, entstanden, würde ein ansehnliches Verzeichniß bilden. Und die überwiegende Mehrzahl dieser Werke ist — ein nicht zu übersehender Punkt — in castilianischer Sprache geschrieben, die sich hier in ungemeiner, binnen Kurzem erlangter Vervollkommnung zeigt. Denn die einsichtsvolle Königin ließ, wie sehr sie auch das von den Gelehrten noch immer bevorzugte Lateinische zu würdigen wußte, jede Art von Aufforderung zur Pflege der Landessprache ergehen. Zugleich gab das Aufhören der politischen Selbstständigkeit von Aragon der castilianischen ein entschiednes Uebergewicht über die übrigen Mundarten der Halbinsel. Die Klänge der aragonischen und catalonischen Troubadours verstummten; das limosinische Romanzo hörte auf, literarisch cultivirt zu werden, und sank, wie schon früher das gallizische, zum gemeinen Volksdialect herab; und wie Castilien das gebietende Land wurde, so erhoben sich auch seine Sprache und Poesie zu einer Herrschaft, die ihren Einfluß selbst über die Gränzen Spaniens hinaus erstreckte.

Dieser Umschwung im ganzen Leben der Nation konnte nicht vorübergehen, ohne entsprechende neue Gestaltungen in der Poesie hervorzurufen. Diese machen sich zunächst in Inhalt und Ton der erzählenden Volkslieder bemerkbar. Wenn die frühere spanische Dichtung wenig von arabischem Einfluß berührt worden war, so nahm sie jetzt, nach dem Falle des letzten maurischen Reiches, nicht wenig von orientalischem Geiste in sich auf. Denn daß die Gesänge von den Vorgängen in Granada, die frühesten, die in dem reicheren Stoff und Colorit an arabische Vorbilder erinnern,

erst nach der Eroberung dieser Stadt entstanden sind, kann kaum bestritten werden; eben so wenig aber, daß der Anhauch des Morgenlandes von hier aus belebend und verschönernd auf die spätere spanische Poesie gewirkt hat, wenn auch dieser Einfluß vorerst nur auf ein Feld der Dichtung beschränkt blieb und noch Zeit bedurfte, um sich nach den andern hin Bahn zu brechen. — Ein hervorstechender Charakter ward vielen Romanzen aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts noch dadurch aufgeprägt, daß sich damals auch die Kunstdichter dieser Form bemächtigten, freilich nicht immer zum Vortheil der Gattung und ihrer schlichten Weise.

Die kunstmäßige Lyrik dieser Zeit, wie sie sich in den Liederbüchern des Ramon Luvia, Juan de Padilla, Iñigo de Mendoza und Anderer, so wie in einem Theil des **Cancionero general** zeigt, hält zwar im Wesentlichen noch durchaus an dem ältern Styl fest; allein den Impuls zu einer neuen Wendung derselben gaben schon 1504 die durch die Eroberung Neapels herbeigeführten nahen Berührugspunkte zwischen Spaniern und Italienern. Die so bewirkte Bekanntschaft mit der Literatur der Letztern, die eben in ihrer Blüthe stand, machte die spanischen Dichter mit einer von der ihrigen wesentlich verschiednen, höher ausgebildeten Lyrik bekannt und bewirkte eine Modification des alten Nationalgesanges. Noch bevor sich unter Karl V. die neue Richtung in entschiedner Nachbildung des Fremden geltend machte, finden sich einzelne Versuche, die in Form und Geist den Einfluß italienischer Muster bekunden.

Nach allen diesen Prämissen muß die Vermuthung nahe liegen, daß dieselbe Periode, die in den übrigen Gat-

tungen der Poesie so entschiedne Umwandlungen hervorrief, auch für das Drama eine neue Phase herbeigeführt haben werde. In welcher Art dies wirklich der Fall gewesen sei, wird sich gleich herausstellen; hier vorerst nur ein Wort, um den Wendepunkt des Schauspiels in der Zeit Ferdinand's und der Isabella von vorne herein in das richtige Licht zu setzen. Das wesentlichste Hinderniß, das bisher der Entwicklung des Theaters entgegen gewesen war, hatte in der strengen Scheidung zwischen Kunst- und Volksmäßigem bestanden. Wurden diese Schranken eingerissen, verschmähten gebildete Dichter es nicht, auf die populären Elemente einzugehen, um zugleich das Volk und den feineren Geschmack zu befriedigen, so war die Bahn betreten, auf der allein das Drama, die einseitige Richtung überwindend, zu freierer Ausbildung gelangen konnte. Daß aber, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, ein solcher Schritt, wenn auch nur mit schwankendem und unsicherem Fuß, gethan wurde, und wie man auf dem einmal eingeschlagenen Wege von nun an mit immer festerem Auftreten fortschritt, zeigen die Werke des Juan del Encina und seiner Nachfolger.

Juan del Encina [3]).

„Im Jahre 1492 — heißt es im **Catalogo real de España** [4]) — fingen die Gesellschaften an, öffentlich Co-

[3]) Nicolas Antonio, Bibliotheca Hispana nova. — Sarmiento, Memorias. — Moratin, Origenes del teatro español.

[4]) Catalogo real y genealogico de España por Rodrigo Mendes de Silva. Madrid, 1656. 4. fol. 121.

mödien von Juan del Encina darzustellen, einem Dichter von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe.“ — Hiermit stimmt überein, was Agustin de Rojas in seinem noch oft zu erwähnenden, für die Geschichte des spanischen Theaters wichtigen Werke sagt [5]): „In demselben Lande, wo die Comödie am weitesten gediehen ist, hat man doch ihren Gebrauch am spätesten kennen gelernt, nämlich in unserm Spanien. Denn in jener glücklichen Zeit, als das glorreiche Königspaar, Don Fernando und Isabelle, die Vertreibung der Morisken aus Granada vollendete, begann die Inquisition und zugleich unsere Comödie. Juan de la Encina [6]), jener ausgezeichnete Dichter, war der Erste, der zu einer so schönen Reihenfolge den Anfang machte. Wir haben drei Eklogen von ihm, die er selbst vor dem Admiral und der Herzogin von Castilien und von Infantado darstellte; diese waren die ersten; und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Comödie, wurde in denselben Tagen, wo Colon den Reichthum Indiens und die neue Welt entdeckte, und der große Feldherr das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Comödie entdeckt, damit Alle angespornt würden, gute, heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie Thaten so großer Männer dargestellt sähen“ u. s. w.

[5]) **Viage entretenido de Agustin de Roxas. Madrid, 1603. Loa de la Comedia.**

[6]) Der Name wird bald so, bald del **Encina** geschrieben; die letztere Schreibart scheint aber die richtigere zu sein, da sie sich in den ältesten Ausgaben von Encinas Werken findet.

Die Zusammenstellung der Inquisition mit der Comödie ist freilich seltsam, und Spanien hatte jedenfalls Ursache, die letztere Erfindung vorzuziehen.

Die in der zuletzt angeführten Stelle ausgesprochene Meinung, als bildeten die Stücke des Encina den ersten Anfang des spanischen Schauspiels überhaupt, braucht hier nicht widerlegt zu werden; der vorhergehende Abschnitt hat zur Genüge dargethan, in wie viel frühere Zeiten sich derselbe verliert. Aber eine neue Epoche des spanischen Theaters, das sich in ihnen zuerst zu literarischer Bildung zu gestalten anfing, beginnt allerdings mit den Dichtungen des Encina. Denn es ist wohl erlaubt, aus der Beschaffenheit dieser und aus dem Aufsehen, welches sie machten, einen Rückschluß auf jene ältern Schauspiele zu thun. Hiernach müssen die Darstellungen, die bisher in den Kirchen und auf den Straßen das Volk erbaut oder ergötzt hatten, von ganz geringem poetischem Gehalt gewesen sein; was aber von einzelnen Dichtern zur Aufführung bei Hoffesten in dramatischer Form verfaßt worden war, hatte völlig isolirt dagestanden. Encina's Stücke dagegen waren die ersten, welche das Volksmäßige durch poetische Cultur zu veredeln suchten, und zum Entstehen eines Theaters, das Popularität mit höheren Anforderungen vereinigte, den Anstoß gaben. Die Zeit, in welcher diese Anregung Statt fand, fällt — worauf auch Rojas hinweist — auf merkwürdige Weise mit der Periode zusammen, in welcher die spanische Monarchie ihren ersten mächtigen Aufschwung nahm. Aber das Drama sollte mit dem Staat nicht gleichen Schritt halten; das 16. Jahrhundert, die Glanzperiode der spanischen Macht, verging, bevor es zu seiner

höchsten Blüthe gelangte, und erst als die politische Größe Spaniens in Verfall gerieth, erhob sich sein Theater zu einem Glanz und Reichthum, der eine theilweise Herrschaft über alle europäischen Bühnen übte.

Doch kehren wir auf den Mann zurück, der als der erste spanische Dramatiker von einiger Bedeutung zu nennen ist, wenn gleich sich von den eigentlichen Vorzügen seiner Nachfolger noch wenig in seinen Werken ankündigt. Juan del Encina war um 1469 in Salamanca oder dessen Nachbarschaft geboren und vollendete seine Studien in eben dieser Stadt. Er kam früh in die nähere Umgebung des Hofes und hatte sich besonders der Gunst des Don Fabrique de Toledo, ersten Herzogs von Alba, zu erfreuen. Sein poetisches Talent muß sich früh entwickelt haben, denn schon 1492, also ungefähr 24 Jahre alt, kündigte er eine Ausgabe seiner gesammelten Werke an. Diese erschien 1496 zu Salamanca und 1501 bedeutend vermehrt zu Sevilla [6a]). Die drei ersten Theile derselben enthalten Lieder im spanischen Nationalstyl und eine sehr zierliche Umbildung der Eklogen des Virgil, den vierten aber füllt eine Reihe von Versuchen in dramatischer Form [6b]). Diese kleinen Stücke hatte Encina in

[6a]) Cancionero de todas las obras de Juan del Encina. En Salamanca 20 de Junio 1496, fol., gothische Lettern. Sevilla, Juanes de Pegnicer y Magno Herbst (Pegnitzer und Herbst, zwei Deutsche), 1501. — Spätere Ausgaben sind: Burgos, 1505. — Salamanca, Hans Gysser, 1509. — Zaragoza, 1512 und 1516.

[6b]) Die Titel dieser Stücke sind folgende:

1. Egloga representada en la noche de la Navidad de nuestro Salvador. 2. Egloga representada en la misma noche de Navidad. 3. Representacion á la muy bendita pasion y muerte

den Jahren 1492 bis 1498 verfaßt, um sie an Feiertagen und bei sonstigen festlichen Gelegenheiten vor seinen Gönnern, dem Herzog und der Herzogin von Alba, dem Don Fabrique Enriquez, Admiral von Castilien, Don Iñigo Lope de Mendoza, Herzog von Infantado, und dem Prinzen Don Juan darstellen zu lassen.

Von seinen spätern Schicksalen weiß man, daß er eine Zeit lang in Rom lebte und hier im Jahre 1514 eine Farce **Placida é Vitoriano** drucken ließ, die später von der Inquisition verboten wurde und spurlos verschwunden zu sein scheint. Encina soll ausgezeichnete Kenntnisse in der Musik besessen haben und von Leo X. zum Director der päpstlichen Capelle ernannt worden sein. Im Jahre 1519 begleitete er einen Marques von Tarifa auf seiner Reise in's gelobte Land und besang zugleich diese Pilgerfahrt in einem Gedicht, das er 1521 unter dem Titel **Tribagia** zu Rom herausgab. Er war inzwischen Priester geworden, und wohl schon stufenweise zu höhern geistlichen Würden emporgestiegen, als er für seine Verdienste mit dem Priorat von Leon belohnt wurde und in dieser Eigen-

de nuestro Redentor. 4. Representacion á la santisima resurreccion de Cristo 5. Egloga representada en la noche postrera de carnal. 6 Egloga representada en la mesma noche de antruejo ó carnestollendas. 7. Egloga representada en recuesta de unos amores. 8. Egloga representada por las mesmas personas que en la de arriba van introducidas 9. Aucto del Repelon. 9. Representacion por Juan del Encina ante el muy esclarecido principe D. Juan 10. Egloga trovada por Juan del Encina, en la cual se introducen tres pastores, Fileno, Zambardo é Cardenio. 11. Egloga trovada por Juan del Encina representada la noche de Navidad.

schaft nach Spanien zurückkehrte. Er starb im Jahre 1534 zu Salamanca, und liegt in der Cathedrale daselbst begraben.

Die kleinen dialogisirten Stücke im **Cancionero** des Encina sind nicht chronologisch geordnet, allein abgesehen von manchen Anspielungen auf Zeitumstände, aus denen sich bisweilen auf die Zeit ihrer Entstehung schließen läßt, hält es nicht schwer, an ihrer innern Beschaffenheit die frühern von den spätern zu unterscheiden. Die einfache Gesprächsform ohne alles dramatisches Interesse läßt leicht die ältesten erkennen, während die spätern in Darstellung einer fortschreitenden Handlung und in einer gewissen Nüancirung der Charaktere sich mehr und mehr dem Drama im eigentlichen Sinne nähern.

Nach diesen Kennzeichen scheinen die Eklogen auf die Geburt des Erlösers die frühesten zu sein. Sie wurden am Weihnachtsabend in den Pallästen der oben erwähnten Großen aufgeführt, und man hat keinen Grund, die Angabe des **Catalogo real**, der die erste dieser Darstellungen in's Jahr 1492 setzt, zu bezweifeln [7]).

[7]) Auf jeden Fall ist es irrig, wenn Nasarre, Luzan und Lampillas angeben, schon zur Vermählungsfeier Ferdinand's und der Isabelle sei ein Stück von Encina aufgeführt worden. Denn wenn, wie oben bemerkt wurde, schon überhaupt zu bezweifeln ist, daß bei dieser Gelegenheit eine dramatische Vorstellung Statt gefunden habe, so kann man aus der **Tribagia** des Encina beweisen, daß ein Stück von ihm um jene Zeit nicht vorhanden sein konnte; denn hier sagt er, er sei im Frühling 1519 fünfzig Jahre alt gewesen; er muß also um's Jahr 1469, als jene Vermählung Statt fand, geboren worden sein.

Die Form des Hirtengedichts, in der hier das Drama auftritt, kann nicht zufällig genannt werden. Sie war nicht etwa, wie man behauptet hat, durch die Strophen von Mingo Rebulgo oder durch die Virgil'schen Eklogen, die Encina übersetzt hatte, veranlaßt, sondern durch eine Reihe ähnlicher, nur unvollkommnerer Darstellungen bedingt, durch die seit lange die Christnacht in den Kirchen gefeiert worden war. Man erinnere sich, daß schon in der frühesten christlichen Zeit der Hymnus **Gloria in excelsis Deo** antiphonisch gesungen, und daß nach dem bestimmten Zeugniß der **Siete partidas** eben dieser Gruß der Engel an die Hirten in Spanien schon im 13. Jahrhundert dramatisch dargestellt zu werden pflegte.

Die erste Ekloge Encina's, der Ueberschrift nach in der Weihnachtsnacht aufgeführt, ist ein einfaches Gespräch zwischen zwei Schäfern, ohne nähern Bezug auf den Gegenstand des Festes, als daß einer der beiden Hirten der Herzogin (von Alva) im Namen des Dichters einige Strophen auf das Christkind überreicht. — Etwas mehr Leben schon hat das zweite Stück. Vier Hirten (welche die Namen der vier Evangelisten führen) sprechen gegen einander ihre Freude über die verkündigte Geburt des Heilandes aus, und eilen zur Krippe, indem sie im Abgehen einen **Villancico** singen. Diese Liedchen, mit denen Encina und noch einige spätere Dichter meistens ihre Stücke schließen, zeigen vornämlich, wie die kirchlichen Gebräuche bei der Entwickelung des Drama's mitwirkten; denn das Absingen von dergleichen **Villancicos** durch die Sacristane und Akoluthen war seit lange bei verschiednen Festen in den Kirchen üblich gewesen.

Wie schwach diese Anfänge des Drama's auch erscheinen, wenn man das eigentlich Dramatische in ihnen prüft, so erfreuen sie doch durch einzelne Züge von Anmuth, Naivetät und Geist und durch den äußerst harmonischen und fließenden Vers, der sich ohne Zwang in künstlich geformten Strophen bewegt. Man kann sich wundern, daß der Dichter nicht die dem Dialog so überaus zusagende Romanzenform vorgezogen; allein er handelte hierin in Uebereinstimmung mit den Kunstdichtern seiner Zeit, die auf die Geschicklichkeit stolz waren, mit der sie schwierigere Versformen zu handhaben wußten.

Der Beifall, mit dem Encina seine ersten Versuche aufgenommen sah, ermunterte ihn, ähnliche kleine Dramen auch für andere religiöse Feste zu schreiben. So finden sich in seinem Cancionero zwei, die vermuthlich während der heiligen Woche im Oratorium des Alva'schen Pallastes dargestellt wurden. Beide sind zwar noch von sehr dürftiger Handlung, zeigen aber gegen die frühern doch schon einen Fortschritt. Die Zahl der Redenden ist vermehrt und nicht mehr auf bloße Hirten beschränkt. In dem einen treten zuerst zwei Eremiten auf; sie sind auf dem Wege zum heiligen Grabe und drücken ihre Trauer über den Tod des Herren in Worten voll tiefer Empfindung aus. Zu ihnen gesellt sich die Veronica und stimmt in ihre Klagen ein. Am Grabe angelangt, knien alle drei betend nieder und zuletzt erscheint ein Engel, der die nahe Auferstehung verkündigt. — Sehr ähnlich ist das andere Stück, in dem Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und ein Engel am leeren Grabe die Auferstehung feiern.

Encina blieb nicht bei diesen religiösen Compositionen

stehen; er wollte zugleich das erste Beispiel geben, wie auch verschiedne andere Vorwürfe mit einiger literarischer Würde dramatisch behandelt werden könnten. So findet sich in seinem **Cancionero** eine Carnevalsposse, die viel Aehnlichkeit mit den später sogenannten **Entremeses** hat; vier Hirten feiern die Fastnacht durch einen Schmaus und nehmen zärtlichen Abschied von den Genüssen, die ihnen nun so lange versagt sein sollen. Ein zweites, gleichfalls zur Carnevalszeit aufgeführtes Stück feiert einen Frieden mit Frankreich; es muß entweder der im Jahre 1493 mit Karl **VIII.**, oder der 1498 mit Ludwig **XII.** geschlossene sein.

Mehr dramatische Erfindung und bessere Wahl des Gegenstandes findet sich in zwei Eklogen, die zusammen als ein Ganzes anzusehen und unstreitig auch unmittelbar hinter einander aufgeführt worden sind. Sie bilden ein kleines Liebesdrama voll Grazie und Lebendigkeit. Besonders interessant ist es, hier schon mehrere Eigenthümlichkeiten des spätern spanischen Schauspiels im Keim zu entdecken; dahin gehören der in das Stück eingelegte Tanz, die Verkleidung des Escudero in Hirten- und der Hirten in Hoftracht, die Späße des Mingo, die sehr denen der spätern Graciosos ähneln u. s. w.

Das **Auto del Repelon** ist ein lustiger Schwank, in dem ein Paar einfältige Hirten von Studenten gefoppt werden, und hat durchaus keine Verwandtschaft mit den Stücken, denen man später diesen Namen beilegte. Das Wort scheint also damals nur die Bedeutung von Act oder dramatischer Handlung im Allgemeinen gehabt zu haben.

Unter den übrigen Stücken des Encina mag noch die Ekloge **Fileno y Zambardo** erwähnt werden, in der sich

ein unglücklich Liebender aus Verzweiflung umbringt. Sie unterscheidet sich von den andern, außer durch den tragischen Ausgang, auch durch die **Versos de arte mayor**, in denen sie durchgängig geschrieben ist.

Den Schluß des Liederbuchs macht eine vor dem Prinzen Don Juan, vielleicht bei dessen Vermählung 1496 dargestellte Ekloge, wohl das Feinste und Vollendetste, was der Dichter geschrieben. Hier wird gar schon ein Gott der Mythologie unter den handelnden Personen vorgeführt. Durch das Selbstgespräch, in dem Amor seine Macht schildert, und durch noch einige andere Stellen wird man unwillkührlich an den Aminta des Tasso erinnert.

Wenn uns die Farce **Placida y Vitoriano**, die späteste dramatische Dichtung des Encina, die von dem Verfasser des **Dialogo de las lenguas** allen seinen übrigen Werken vorgezogen wird, erhalten wäre, so würden wir den Dichter wahrscheinlich auf einer höhern Stufe der Ausbildung sehen, als in den bisher erwähnten Stücken. Diese sind Manchen so geringfügig erschienen, daß sie ihrer in ihren Literaturgeschichten kaum Erwähnung gethan haben; wessen Blick aber gewohnt ist, in der Kunstgeschichte die Periode des Werdens und der ersten Entfaltung mit besonderem Interesse zu betrachten, der wird diese Geringschätzung nicht theilen. Wie es überall anziehend ist, aufstrebende Geister in erst zu schaffenden Formen nach Mitteln des Ausdrucks ringen zu sehen; wie die schlichten Bilder der alt-toscanischen und cölnischen Malerschule, trotz des Steifen und Eckigen der Form, dem Kunstfreund mehr Genuß und Belehrung gewähren als manche technisch vollendete Arbeit späterer formgeübter Meister; so darf man auch für Encina und seine nächsten

Nachfolger mehr Interesse in Anspruch nehmen, als für manchen spätern Dichter, der sich in hergebrachter Weise auf einmal getretner Bahn fortbewegte. Denn diese Anfänge des spanischen Theaters sind jenen Bildern zu vergleichen, die uns im Campo Santo und in den Uffizien, in den florentinischen und cölnischen Kirchen entzücken, und stehen an Naivetät und süßer Anmuth den Werken des Giotto, Fiesole und Meister Wilhelm nicht nach.

Die Celestina.

La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, ist der Titel eines Buches, das im Jahre 1500 zu Salamanca erschien und lange zu den berühmtesten der spanischen Literatur gehört hat. Dieses seltsame, halb dem Drama, halb dem Roman angehörende Product rührt von zwei Verfassern her. Der Name des Ersten, dem die Grundidee des Ganzen anzugehören scheint, der aber in der Ausführung nur einen Act vollendete, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Einige nennen den Juan de Mena, Andere den Rodrigo Cota, und setzen demnach die Abfassung des erwähnten Acts in die Zeit Johann's II., oder, wenn mit Cota der Verfasser des Mingo Rebulgo gemeint ist, Heinrich's IV.; der Sprache nach zu urtheilen aber scheint dieselbe vielmehr gegen das Ende des 15. Jahrhunderts zu fallen und nicht viel älter zu sein, als die Fortsetzung, die von einem Baccalaureus Fernando de Rojas herrührt. Dieser fügte zu dem ersten noch zwanzig andere Acte und gab das Ganze in den Druck. Das Werk wurde mit ungeheuerm Beifall aufgenommen, wie die zahl-

reichen und rasch auf einander folgenden Ausgaben beweisen, die nicht allein in den verschiednen spanischen Städten, sondern auch in Venedig, Mailand und Antwerpen veranstaltet wurden; und Italien, Frankreich, Deutschland und England suchten sich das beliebte Buch in Uebersetzungen anzueignen [8]).

Man hat diese Tragicomödie ein Originalwerk in vorzüglichem Sinne genannt, weil kein älteres Werk von ähnlicher Beschaffenheit existire. Allein diese Behauptung scheint auf einem Irrthum zu beruhen; denn unverkennbar weist das spanische Stück auf die lateinische, dem Ovid zugeschriebene Comödie, deren wir schon bei Erwähnung des Erzpriesters von Hita gedachten (**Pamphilus de documento amoris**), als sein Vorbild zurück, ein Vorbild, das es freilich in jeder Hinsicht übertroffen hat.

Für das Theater haben die Verfasser der Celestina nicht gearbeitet, das zeigt schon die Breite, in die ihre Darstellung zerfließt; auch ist, so viel bekannt, nie ein Versuch gemacht worden, ihr Werk in der ursprünglichen Form auf die Bühne zu bringen. Trotz dem aber ist ihr Einfluß auf die dramatische Literatur der Spanier nicht unbedeutend gewesen. Denn ihre ursprüngliche Absicht, ein Gemälde von den Verirrungen der Leidenschaft zur Warnung für Jedermann zu entwerfen, wußten sie in einer so trefflichen dialogischen Form auszuführen, an so kraftvoll gezeichneten Charakteren deutlich zu

[8]) Die älteste englische Uebersetzung oder vielmehr Nachbildung ist vom Jahre 1530. S. **Collier, History of Dramatic Poetry, II. 408.** Ueber die französischen, italienischen und deutschen Uebersetzungen s. das Handbuch einer allgemeinen Literärgeschichte von Gräße, B. II. Abth. 2. S. 1181.

machen, daß sie die Vorbilder vieler Dramatiker des 16. Jahrhunderts wurden.

Der Versuch, einen genauen Abriß von der Handlung und Scenenfolge des Stücks zu geben, könnte die Mühe, die er machen würde, kaum belohnen. Denn was den Werth und Reiz des Werks ausmacht, die Leichtigkeit und Natürlichkeit des Dialogs, die in markigen Strichen ausgeführte Zeichnung der Gestalten, läßt sich in einem Auszug nicht wiedergeben; die Grundlage der Handlung aber ist äußerst einfach. Calisto, ein Jüngling von vornehmer Herkunft, hat eine heftige Leidenschaft für die schöne Melibea gefaßt, kann aber nicht zum Ziel seiner Wünsche gelangen. Er wendet sich an eine listige Unterhändlerin. Diese, die Celestina, welche dem Stücke den Namen gibt, bietet Alles auf, um ihm zu zärtlichen Zusammenkünften mit der Geliebten zu verhelfen. Durch Liebestränke und Zaubereien, durch Ränke und Kniffe aller Art gelingt es ihr endlich, das Herz der Schönen zu bethören. Während Calisto in den Armen Melibea's ruht, ergötzen sich seine Diener im Hause der Celestina auf ihre Art; aber hier entsteht Zank, die alte Kupplerin wird umgebracht, die Justiz kommt herbei, verhaftet die Thäter und verurtheilt sie zum Galgen. Die saubere Genossenschaft der Ermordeten schwört nun, die That der Diener auch an dem Herren zu rächen. Die Liebenden, deren Leidenschaft seit der ersten Zusammenkunft nur gestiegen ist, feiern eben eine schöne Stunde, als sie eine Schaar von Wüthenden heranbringen sehen, welche das Haus zu stürmen droht. Calisto, der sich dem Angriff entgegenstellt, findet alsbald seinen Tod. Melibea, voll Schmerz und Verzweiflung,

beschließt, dem Geliebten zu folgen, ersteigt die Spitze eines Thurms, bekennt den Eltern ihren Fehltritt, erzählt ihnen den Tod des Geliebten und stürzt sich von der Höhe hinab.

Autoren, die einen solchen Plan entwerfen und ihn trotz seiner Armseligkeit durch einundzwanzig Acte fortspinnen konnten, wird man weder Erfindungsgabe, noch großes Talent zur dramatischen Composition zugestehen könnten. Ueberhaupt kann der poetische Werth des Stücks nicht eben hoch angeschlagen werden. Aber aus dem Ganzen spricht ein seltenes Darstellungstalent; die Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten des Lebens sind darin mit großer Wahrheit und Laune zur Schau gestellt, die Charaktere zwar nur nach der gemeinen Natur copirt, aber mit sicherer Hand gezeichnet und scharf von einander geschieden; die Sprache der Liebenden wird mitunter von Feuer und Leidenschaft belebt, und die Leichtigkeit des Dialogs, dem es auch an poetischem Schmuck nicht gänzlich fehlt, ist zum Theil unübertrefflich. Ganz vorzüglich aber gebührt der treuen und lebenvollen Schilderung der nationalen Sitten Anerkennung, und diese, im Verein mit den angedeuteten Vorzügen, gewährt solche Befriedigung, daß man stellenweise das Dürre, ja Widerwärtige der zu Grunde liegenden Geschichte ganz vergißt. In allen den erwähnten Eigenschaften sind die zahlreichen Nachahmungen, welche die Celestina hervorrief, weit hinter ihrem Vorbilde zurückgeblieben; und man kann zweifeln, ob der große Lope de Vega, der sie bei seiner Dorothea zum Muster nahm, sie in allen Stücken erreicht hat.

Wollte das spanische Drama einen höheren Aufschwung

nehmen, so mußte es freilich gänzlich aus der von den Verfassern der Celestina betretenen Bahn herausgehen. Es mußte sich erst in die Region der wahren Dichtung aufschwingen, Entwurf und Gestaltung eines dramatischen Plans lernen, und der Prosa die Sprache der Poesie substituiren. Dessen unerachtet ist unverkennbar, daß dieses unförmliche Schauspiel ein wesentliches Förderungsmittel gewesen ist, das spanische Drama über die ersten Stadien der Kindheit hinauszubringen. Fluß und Lebendigkeit des prosaischen Dialogs, treue Sittenmalerei, frisch aus dem Leben aufgegriffene Charakteristik, das Alles konnten die Theaterdichter des 16. Jahrhunderts hier lernen. In Einzelheiten hat sich die Wirkung der Celestina sogar noch weiter erstreckt; und es ist interessant, zu sehen, wie verschiedene Eigenthümlichkeiten der ausgebildeten spanischen Comödie sich hier schon ankündigen. So ist Sempronio, der schlaue und redselige Diener des Calisto, ein rohes Vorbild der später so vielfach vorkommenden ähnlichen Figuren. So haben wir in dem Umstande, daß die leidenschaftliche und romantische Liebschaft zwischen Calisto und Melibea unter dem dienenden Personal in einer in's Niedrige herabgezogenen Weise wiederholt wird, ein auf der spätern Bühne beinahe stehend gewordenes Motiv.

Gil Vicente [9]).

Ein portugiesischer Dichter, der aber auch in der Geschichte des spanischen Theaters nicht unerwähnt bleiben

[9]) Barbosa Machado Bibl. Lusit. Band II. S. 383 ff.

darf, weil er nicht bloß durch seine zunächst für Portugal bestimmten Schauspiele auf die entstehende Kunst des benachbarten Landes eingewirkt hat, sondern auch durch einige in castilianischer Sprache geschriebene noch unmittelbarer in unser Gebiet gehört. — Gil Vicente ward in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren; genauer wird die Zeit nicht bestimmt, und auch über den Ort seiner Geburt wechseln die Angaben; man nennt bald Guimaraens, bald Barcellos, bald Lissabon [10]). Er war von vornehmer Famile und widmete sich nach dem Wunsche seiner Eltern dem Studium der Rechte. Allein sein unwiderstehlicher Hang zur Dichtkunst konnte nicht eher Befriedigung finden, bis er die trockne Wissenschaft aufgegeben und sich ganz den Musen gewidmet hatte. Sein erstes Theaterstück wurde am 6. Juni 1502 am Hofe Emanuel's des Großen aufgeführt. Es war zum Geburtsfeste des Infanten bestimmt, der nachher als Johann III. den Thron bestieg, und der Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, ermunterte den Dichter, mit Eifer auf der betretenen Bahn fortzuschreiten. Er brachte noch unter Emanuel verschiedene Stücke zur Aufführung; die glänzendste Periode seiner Thätigkeit aber fällt in die Regierungszeit Johann's III., der so großes Gefallen an den Schauspielen des Vicente fand, daß er selbst bei ihrer Darstellung Rollen übernahm. Der Ruhm des Dichters verbreitete sich auch außerhalb Portugals, und Erasmus von Rotterdam soll portugiesisch gelernt haben, bloß um die Werke des Gil Vicente in der Ursprache lesen zu können.

[10]) **Antonio de Lima, Nobilario, Art. Meneses. Pedro Poyares Paneg. do Villa da Barcellos, Cap. 16.**

An nähern Nachrichten über das Leben und Wirken des gefeiertsten Komikers seiner Zeit fehlt es uns. Ob er, wie die meisten älteren Lustspieldichter in Spanien, zugleich Theaterdirektor gewesen, wird nicht gemeldet; aber daß er selbst in seinen Stücken mitgespielt hat, ist gewiß [11]).

Ueber das Todesjahr des Gil Vicente finden sich keine bestimmten Angaben; wahrscheinlich aber ist er bald nach 1536 gestorben [12]). Er hinterließ der portugiesischen Bühne in seiner Tochter Paula eine vorzügliche Schauspielerin, in seinem Sohne Luis einen beliebten Dichter. Der letztere gab auch im Jahre 1562 die erste Ausgabe der gesammelten Werke seines Vaters heraus [13]).

[11]) Dies geht aus folgenden Versen seines Zeitgenossen André de Resende hervor:

Cunctorum hinc acta est comoedia plausu,
Quam Lusitana Gillo auctor et actor in aula
Egerat ante, dicax atque inter vera facetus:
Gillo jocis levibus doctus praestringere mores,
Qui si non lingua componeret omnia vulgi,
Sed potius latia, non Graecia docta Menandrum
Ante suum ferret; nec tam Romana Theatra
Plautinave sales, lepidi vel scripta Terenti
Jactarent: tanto nam Gillo praeiret utrisque,
Quanto illi reliquos inter, qui pulpita rore
Oblita Coryceo digito meruoere faventem.

Die Comödie, von der Resende hier spricht, ist die **Farça da Lusitania**, welche zur Feier des Infanten Don Manuel verfaßt und im Jahre 1532 im Hause des Portugiesischen Gesandten zu Brüssel aufgeführt wurde.

[12]) Von diesem Jahr ist das letzte seiner Schauspiele (**Floresta de Enganos**), die fast sämmtlich mit dem Datum ihrer ersten Aufführung versehen sind. Schon 1531 hatte er in einem, an König Johann **III.** gerichteten, Briefe gesagt, er sei **mui visinho da morte.**

[13]) **Compilaçaõ de todas las Obras de Gil Vicente, a qual**

Wenn die spätesten Theaterstücke des Gil Vicente auch bis ziemlich tief in das 16. Jahrhundert hinabsteigen, so sind

se reparte em sinco Livros. O primeiro suas cousas de devoçam. O segundo as Comedias. O terceiro as Tragicomedias. O quarto as Farsas. No quinto as obras meudas. Lisboa, 1562, fol. Diese Ausgabe ist selbst in Portugal von äußerster Seltenheit, und in Deutschland wohl nur in Einem Exemplar, dem der Göttinger Universitäts-Bibliothek, vorhanden. Wir geben daher ein Verzeichniß der darin enthaltenen Schauspiele:

OBRAS DE DEVAÇÃO.

1. Visitaçáo. 2. Auto pastoril Castelhano. 3. Auto dos Reis Magos. 4. Auto da Sibila Cassandra. 5. Auto da Fé. 6. Auto dos quatro Tempos. 7. Auto da Mofina Mendes. 8. Auto Pastoril Portuguez. 9. Auto da Feira. 10. Auto da Alma. 11. Auto da Barca do Inferno. 12. Auto da Barca do Purgatorio. 13. Auto da Barca da Gloria. 14. Auto da Historia de Deos. 15. Dialogo sobre a Resurreiçáo. 16. Auto da Cananea. 17. Auto de S. Martinho.

COMEDIAS.

1. Comedia de Rubena. Scena 1a. Scena 2a. Scena 3a. 2. Comedia do Viuvo. 3. Comedia sôbre a divisa da Cidade de Coimbra.

TRAGICOMEDIAS.

1. Dom Duardos. 2. Amadis de Gaula. 3. Nao d'amores. 4. Fragoa d'Amor. 5. Exhortaçáo da guerra. 6. Templo d'Apollo. 7. Cortes de Jupiter. 8. Serra da Estrella. 9. Triumpho do Inverno. 10. Romagem de Aggravados.

FARÇAS.

1. Farça de Quem tem farelos. 2. Farça chamada Auto da India. 3. Farça chamada Auto da Fama. 4. Farça do Velho da Horta. 5. Farça chamada Auto das Fadas. 6. Farça de Inez Pereira. 7. Farça do Juiz de Beira. 8. Farça das Ciganas. 9. Farça dos Almocreves. 10. Farça do Clerigo da Beira. 11. Farça chamada Auto da Lusitania. 12. Farça dos Fisicos.

doch die früheſten erwieſener Maßen in dem erſten Decennium deſſelben aufgeführt worden und reihen ſich der Zeit nach unmittelbar den erſten Stücken des Encina an. Dieſen aber ſind ſie an dramatiſchem Leben und Intereſſe unendlich überlegen, und überhaupt wiſſen wir von keinem ſpaniſchen Dichter, der ſo früh ſo viel Geiſt und Bildung mit ſo viel populärer Darſtellungsgabe verbunden hätte, um von der Bühne herab zu wirken. Man würde daher in Gil Vicente einen der vorzüglichſten Förderer des ſpaniſchen Theaters anerkennen müſſen, wenn die Aufführung ſeiner Stücke auch in Spanien erwieſen wäre. Aus authentiſchen Nachrichten läßt ſich dieſer Beweis nicht führen, die Wahrſcheinlichkeit aber ſpricht für die Annahme. Einen nicht geringen Theil ſeiner Werke ſchrieb Gil Vicente auf ſpaniſch; und wenn er hierbei auch vielleicht die nächſte Abſicht haben mochte, der Königin Beatrix, einer ſpaniſchen Prinzeſſin, gefällig zu ſein, ſo iſt doch zu vermuthen, daß dieſe Stücke ihren Weg auch in das Land gefunden haben werden, dem ſie der Sprache nach angehörten. Denn das Bedürfniß nach Schauſpielen höherer Art, als die improviſirten Volksfarcen waren, mußte in Spanien ſehr rege ſein, ſeit die erſten Leiſtungen des Encina die Anforderungen an dergleichen Productionen geſteigert hatten; ein Bedürfniß, das durch einheimiſche Schriftſteller, ſo viel wir wiſſen, keine hinreichende Befriedigung fand, und doch durch die Schauſpielergeſellſchaften, die erwieſener Maßen fortbeſtanden, in beſtändiger Aufregung erhalten wurde. Man kann weiter gehen und nicht unwahrſcheinlich finden, daß

Die zweite Ausgabe der Werke des Gil Vicente (Lisboa, 1585) iſt durch die Cenſur der Inquiſition auf's jämmerlichſte entſtellt.

auch die portugiesischen Stücke in Spanien gespielt worden seien, wenigstens in den Gränzprovinzen, wo das Verständniß der nah verwandten Sprache verbreitet war. Allein sollten auch (und wir wollen das eben Gesagte durchaus nur als Vermuthung ausgesprochen haben) die dramatischen Werke des portugiesischen Dichters nie über die spanischen Bühnen gegangen sein, so ist doch ihre literarische Einwirkung auf die Theaterdichter des Nachbarlandes unverkennbar; und den Zug, auf dem dieser Schluß beruht, die Form- und Charakterähnlichkeit mit spätern spanischen Schauspielen, tragen nicht nur die castilianisch, sondern auch die portugiesisch geschriebenen Stücke des Gil Vicente; Grund genug, um auch diese hier nicht zu übergehen. Uebrigens sei noch bemerkt, daß unser Autor in einigen seiner Dramen die beiden Sprachen abwechselnd gebraucht hat.

Wenn wir von der Cultur in den Werken des Gil Vicente sprachen, so darf man dies freilich nur in relativem Sinne nehmen, d. h. im Vergleich zu dem, was die ältern geistlichen und weltlichen Volksschauspiele aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen waren. An diese schlossen sich seine Arbeiten unmittelbar an, und sie nach classischen Vorbildern regeln zu wollen, fiel ihm nicht im entferntesten ein. Und so muß man sich nicht wundern, bei ihm bisweilen Erfindungen von so roher und abenteuerlicher Art anzutreffen, wie nur immer in den Mysterien und Farcen des Mittelalters. Aber was dem Dichter an künstlerischer Ueberlegung fehlte, ersetzte ihm zum Theil die ungewöhnliche poetische Darstellungsgabe, durch die er seine Stoffe zu adeln vermochte; selbst die geschmacklosesten seiner Compositionen haben durch

die naive Anmuth der Ausführung ihren eignen Reiz; und bisweilen führte ihn der Takt des Genie's denn doch auf Pläne, deren Entwerfung selbst den Meistern der spätern Zeit nicht Unehre gemacht haben würde.

Alle diese Stücke sind in gereimten Versen geschrieben, meist in vierfüßigen Trochäen mit verschiedner Reimordnung, und nicht selten mit gebrochnen Verszeilen untermischt. Trotz dieses metrischen Zwanges bewegt sich der äußerst lebendige Dialog mit einer Leichtigkeit und ungezwungenen Grazie, die schon allein von einem ungewöhnlichen Talent Zeugniß gibt.

Gil Vicente's dramatische Werke sind in vier verschiedne Clässen getheilt auf uns gekommen; eine Eintheilung, die nicht durchgehends auf merkbarer innerer Verschiedenheit der Stücke beruht und vielleicht nur von dem Herausgeber herrührt. Der ganzen Sammlung voran steht das schon erwähnte Festspiel zur Geburt des Prinzen Johann, vom Jahre 1502, ein kleines Stück von der einfachsten Art, oder eigentlich nur ein Monolog, in dem ein Hirt den König beglückwünscht. Der Dichter fand mit seinem Versuch so vielen Beifall, daß man ihn aufforderte, Aehnliches auch für die Feier der Christnacht zu verfassen. Diese Weihnachtsstücke finden sich in der ersten Abtheilung seiner Schauspiele, welche die Autos enthält. Gil Vicente brauchte den Namen Auto, der anfänglich jedem Schauspiel beigelegt wurde, vorzugsweise für Dramen religiösen Inhalts, eine Anwendung, die sich später noch mehr verengen sollte. Unter seinen Autos aber machen sich zwei wesentlich verschiedne Classen bemerkbar. Die erste derselben wird von kleinen Stücken gebildet, deren Construction noch beinahe

von derselben Simplicität ist wie die der Encina'schen und fast nur aus Dialogen in idyllischer Manier mit eingeflochtenen Gesängen besteht. Einige von diesen, meist für die Feier der Christnacht verfaßten Spielen, wie die **Autos de la Sibila Casandra** und **de los cuatro tiempos**, sind von unvergleichlicher Lieblichkeit, schlicht und einfach im Volkston, durch Innigkeit und kindliche Frömmigkeit zu jedem Herzen sprechend; aber das eigentlich Dramatische steht bei ihnen allen noch sehr im Hintergrunde. Die zweite Classe der Autos dagegen besteht aus einer Reihe allegorisch-religiöser Dramen von der reichsten und buntesten Composition. Es sind dies die ältesten noch vorhandenen Stücke dieser Gattung in der portugiesischen sowohl als spanischen Literatur, aber (eine Vermuthung, die man fast als Gewißheit aussprechen kann) unstreitig nur Ueberbleibsel von einer großen Anzahl von ähnlichen Spielen, die über die ganze pyrenäische Halbinsel verbreitet waren, Spielen, die freilich spurlos verschwunden sind, deren Existenz sich aber aus den, vielfach von uns erwähnten, Stellen der Gesetze und Concilienschlüsse folgern läßt. Indessen scheint Gil Vicente der Erste gewesen zu sein, der diese Gattung durch einen Anflug von Poesie adelte und die mittelalterlichen Mysterien und Moralitäten in die Classe von Stücken hinüberzuleiten anfing, die später als Autos ein Hauptbestandtheil des spanischen Theaters wurden.

Von der Gedankentiefe und der heiligen Gluth der Begeisterung, durch welche die bewundernswerthen Autos des Calderon als das Bedeutsamste dastehen, was die christliche Mystik hervorgebracht hat, darf man freilich bei Gil Vicente nichts erwarten. Die Dogmen des katholischen

Glaubens für Jedermann faßlich darzustellen, zugleich aber auch, unbeschadet der Andacht, möglichst für die Unterhaltung seines Publicums zu sorgen, war der Zweck, über den er nicht hinausging. Zur Erreichung desselben ließ er das Komische mit dem Ernsten und Erbaulichen wechseln, zog die irdische wie die überirdische Welt in den Kreis seiner Dichtung und suchte die Verbindung zwischen beiden durch eine ziemlich derbe und handfeste Allegorie sinnlich darzustellen. Eine tiefere Symbolik dabei zu Grunde zu legen, kam ihm eben so wenig in den Sinn, wie er an einen eigentlich dramatischen Plan im Ganzen und an gleichmäßige Behandlung im Einzelnen dachte; aber bei allen diesen Mängeln, die auch dem blödesten Auge sichtbar sind, spricht so viel Gesundheit und Frische aus diesen Autos, daß nur eine beschränkte Kritik auf jenen verweilen könnte, ohne auch diese rühmend anzuerkennen.

Die mit den sonderbarsten Beimischungen versetzte Mythologie, die Seltsamkeit der Allegorien, denen wir hier begegnen, werden den nicht befremden können, der mit dem allegorischen Apparat des mittelalterlichen Drama's bekannt ist. Gibt man von dem Inhalt der Vicente'schen Autos eine dürre Anzeige, so läßt man freilich diese Seltsamkeit auf's grellste hervortreten; wer aber die Stücke selbst liest, wird den Dichter in einem andern Lichte sehen; denn mit seltnem Geschick hat er selbst die groteskesten Zusammenstellungen mit poetischer Harmonie zu umkleiden, den abstracten Gedanken Worte zu leihen und ein Scheinleben einzuhauchen gewußt; und selbst das Absurdeste erscheint bei ihm in so anmuthigen Wendungen, daß auch, wer dem Ideenkreise, in dem sich diese geistlichen Dramen bewegen,

noch so weit entrückt ist, Genuß und Ergötzung aus ihnen schöpfen kann.

Durch bizarre, seltsam verworrene Composition sticht am meisten das **Auto da Feyra** hervor, dessen Inhalt schon Bouterwek angegeben hat und das auch wir nicht übergehen dürfen. In der ersten Scene figurirt der Planet Merkur und setzt in einer langen Reihe von Strophen die Construction des Weltsystems auseinander. Dann erscheint die Zeit und kündigt einen großen Jahrmarkt nach Art derer von Antwerpen und Medina, aber zu Ehren der heiligen Jungfrau an. Ein Seraph ruft die Seelenhirten und eingeschlafnen Päpste herbei, daß sie sich neue Kleider kaufen sollen, bietet „Gottesfurcht in Pfunden" feil u. s. w. Unterdessen kommt der Teufel schlägt eine Kaufbude auf, zankt sich mit der Zeit und dem Seraph herum und behauptet, es werde ihm für seine Waaren an Käufern nicht fehlen. Merkur citirt hierauf Roma als Repräsentantin der Kirche, die den Frieden der Seele feil bietet, wogegen der Teufel so heftig protestirt, daß Roma abziehen muß. Zwei Bauern treten auf, von denen der eine Lust hat, seine Frau allenfalls umsonst zu verkaufen. Ebenso kommen auch Bäuerinnen herbei, deren eine sehr naive Klagen über ihren Ehemann ausstößt. Der Markt füllt sich immer mehr mit Waaren und Käufern. Das Treiben des Bauernvolks wird zwar im Caricaturstyl, aber mit ächter Laune geschildert. Der Teufel bietet seine Waaren den Bäuerinnen an; aber eine, die frömmste von ihnen, merkt den Spuk und ruft: Jesus, Jesus, wahrer Gott und Mensch! worauf der Teufel Reißaus nimmt und der Seraph sich in das Gewühl mischt, um Tugenden

zum Kauf anzubieten, aber schlechte Geschäfte macht. Die Bauerndirnen versichern ihn, ein junger Mann sehe mehr auf's Geld als auf die Tugenden, wenn er eine Frau wähle. Aber, setzt zuletzt eine hinzu, sie sei doch gekommen, weil dies der Markt der Mutter Gottes sei, und diese die Gaben ihrer Gnade nicht verkaufe, sondern aus Gnade ertheile. Nach dieser ziemlich übel angebrachten Moral folgt ein Villancico zu Ehren der heil. Jungfrau und beschließt das Stück.

In dem **Auto da alma** von 1508 ist die Allegorie nicht minder wunderlich. Hier stellt die Mutter Kirche eine Gastwirthin der Seelen vor. „Denn, wird gesagt, wie es eine höchst nöthige Sache sei, an der Landstraße Wirthshäuser zur Erholung und Erquickung für müde Wanderer zu finden, so sei es auch eine sehr passende Anordnung, daß der Wanderer in diesem Leben eine Gastwirthin antreffe, die das Amt habe, den Seelen, die auf Gottes ewigen Wohnsitz zupilgern, Ruhe und Erholung zu gewähren." Bei'm Beginn des Stücks zeigt sich nun ein Tisch, der den Altar vorstellt, mit Speisen, deren Bedeutung man leicht erkennen wird, und vor ihm die Mutter Kirche, welche sammt ihren vier Doctoren Thomas, Hieronymus, Ambrosius und Augustin die müden Erdenpilger bewirthet.

In dem **Auto da Cananea** treten das natürliche, das geschriebene und das Gnaden = Gesetz als Hirtinnen auf, deren jede ihre Heerde weidet. Ein anderes dieser geistlichen Schaustücke führt in drei Abtheilungen Himmel und Hölle, Selige und Verdammte in bunten Gruppen an uns vorüber. Da wird zuerst eine lustige Gesellschaft

von Schiffern, welche Teufel sind, in die Hölle spedirt. Später kommen singende Engel, die fünf Ruder mit den fünf Wunden führen, in einer Barke herbeigefahren; zugleich erscheint der Höllenfährmann mit seinem Nachen; der Tod schleppt Päpste, Cardinäle, Erzbischöfe, Kaiser und Könige herbei, die zuletzt, trotz der Remonstrationen Charon's, von Engeln in's Paradies gerudert werden. Man kann dies Stück nicht lesen, ohne lebhaft an das dem Orgagna zugeschriebene Gemälde, der Triumph des Todes, im Campo Santo zu Pisa erinnert zu werden.

Die größte Ausdehnung unter den Autos hat das, welches den Titel „Summarium der Geschichte Gottes“ führt. Es ist ein dramatisirter Auszug aus der heiligen Geschichte. Nach einem durch einen Engel gehaltenen Prolog tritt Herr Lucifer mit einer Suite von Hofbeamten, das heißt Teufeln, auf; Herr Satanas, der Hofcavalier und Geheimerath, wird mit der Verführung der ersten Eltern beauftragt. Darauf erscheint die Welt als König, von der Zeit und von Engeln begleitet. Das Leben der ersten Menschen im Paradiese, die Unschuld Abel's und sein Tod werden in einfachschöner, ächt poetischer Schilderung vorgeführt. Satan wird, nachdem er den Sündenfall zu Stande gebracht, zum Reichsstatthalter über die Welt bis an ihr Ende ernannt. Dann folgen die Geschichten Abraham's, Hiob's, David's und vieler anderer Helden des alten und neuen Testaments. Die Himmelfahr Christi, die unter Pauken und Trompeten auf der Bühne von Statten geht bildet den Schluß.

Die drei übrigen Classen von Gil Vicente's Dramen enthalten die weltlichen Stücke, in Comödien, Tragicomödien und Farcen abgetheilt. Es möchte schwer sein, die

Merkmale anzugeben, nach welchen die verschiednen Stücke in diese oder jene Kategorie gebracht sind. Die sogenannten Comödien sind an Gehalt und Charakter unter einander sehr verschieden. Einige sind dialogisirte Novellen, die das ganze Leben eines Menschen begreifen und die Ereignisse nur lose, ohne Verschlingung eines Knotens an einander knüpfen. An einzelnen unterhaltenden Scenen ist dabei kein Mangel, wohl aber an dem, wodurch die spätern spanischen Stücke dieser Gattung so glänzend hervorstechen, jener Gluth der Phantasie, jener Gabe der zugleich sinnreichen und kühnen Erfindung, welche romantische Abenteuer in unerschöpflicher Fülle hervorbringt und die Theilnahme selbst in einem Gewirr wechselnder Ereignisse nicht ermatten läßt. Die erste Comödie, **Rubena**, ist von auffallend rohem Plan. Im Beginn erscheint die Heldin in Mutterwehen auf dem Theater; eine Hexe citirt den Teufel und bewirkt, daß die Gebärende glücklich von einem Töchterchen entbunden wird. In der zweiten Hälfte des Stücks agirt diese Tochter schon selbst in Liebesangelegenheiten und zum Beschluß verläßt sie als Prinzessin die Bühne. Eine Unterhaltung zwischen fünf Wäscherinnen und ein Paar lustige Scenen mit dem Tölpel (**parvo**) bilden den komischen Theil der Handlung. Einen solchen Tölpel hat Gil Vicente noch in mehrern seiner Stücke auf die Bühne gebracht. Es ist dies dieselbe Figur, welche wir unter dem Namen **Simple** bei Lope de Rueda treffen werden, und welche später, mit neuen Zügen bereichert, in den Gracioso verfeinert wurde.

Eine der folgenden Comödien soll den Ursprung und die Geschichte der Stadt Coimbra schildern. Die Jungfrau Coimbra meldet gleich im Anfang: „In diesem Stück sollt Ihr erfahren, weshalb diese Stadt Coimbra heißt, woher

der Löwe, die Schlange und die Princessin rühren, die sie seit undenklichen Zeiten in ihrem Wappen führt, und durch sichere Beweise soll es Euch klar werden, woher und von welchem Planeten ich komme, weshalb die Jünglinge hier so heiser reden, und alle Mädchen so kurze Hälse haben," u. s. w. Das Alles wird denn durch einige wunderliche Allegorien anschaulich gemacht.

Weit feiner ist die **Comedia del Viudo**, ein niedliches Miniaturgemälde, in dem die später oft benutzte Erfindung vorkommt, daß ein Prinz aus Liebe sich in niedere Tracht verkleidet und bei'm Vater der Geliebten Dienste nimmt. — Der Anlage nach weniger zu rühmen, aber in vielen Einzelnheiten trefflich ist das Lustspiel, welches den seltsamen Titel **Floresta de engaños** führt; eine Reihe komischer Scenen, die alle eine schlaue Betrügerei darstellen, aber ohne eigentlich dramatischen Zusammenhang nur durch die Aehnlichkeit des Inhalts und den gemeinsamen Namen zu einem Ganzen verbunden werden. Der erste Betrug wird von einem Escudero ausgeführt, der, als Wittwer verkleidet, einen Krämer prellt. Dann folgt ein anderer mit ganz verschiedenartigen Personen. Der Gott Cupido verliebt sich in die Prinzessin Grata Celia, findet aber keine günstige Gelegenheit, sie zu besuchen, und beschließt daher, dem Apoll einen Betrug zu spielen, damit dieser wieder den König Totebano betrüge. Dieser Doppelbetrug gelingt, und die Prinzessin wird in eine entlegene Gegend verbannt, wohin Cupido eilt, um zum Ziel seiner Wünsche zu gelangen; aber er selbst wird wieder zweimal betrogen, und die Schöne reicht zuletzt dem Prinzen von Griechenland ihre Hand. Der Plan ist sinnreich genug erfunden

und ausgeführt. Sehr launig sind auch die Zwischen- scenen, in denen ein Philosoph auftritt, den die Men- schen, weil er ihnen die Wahrheit gesagt, an den Beinen mit einem Narren zusammengekettet haben.

Die Tragicomödien des Gil Vicente sollten eher Fest- spiele heißen; denn fast alle waren bestimmt, bei festlichen Gelegenheiten am Hofe aufgeführt zu werden, und durch reichlichen Aufwand von Allegorie, Mythologie und Zau- berei auf eine äußerlich glänzende Darstellung berechnet; die Vermischung rührender mit komischen Scenen aber charakterisirt diese Classe nicht vorzugsweise. — Die Ver- anlassungen, durch welche die Stücke hervorgerufen wur- den, sind, wenn nicht schon in den Ueberschriften ange- geben, meistens leicht aus dem Inhalt zu erkennen. Eine sogenannte Tragicomödie z. B. ist für die Vermählungs- feier der Infantin Catharina mit Carl V. geschrieben; da tritt zuerst der Dichter auf und entschuldigt die Unvoll- kommenheit seines Stücks mit dem Fieber, von dem er be- fallen war, als er es verfertigte; nachher müssen die Zeit die Welt und andere allegorische Personen dem hohen Paare gratuliren. — In einem anderen dieser Stücke tritt das Estrella-Gebirge mit einem Gefolge von Hirten und Land- leuten auf, um die Königin zu ihrer Entbindung zu be- glückwünschen. — Während der König mit dem Plan eines Mohrenkriegs umging, brachte Gil Vicente seine **Ex- hortaçaã da guerra** zur Aufführung. In diesem Stück muß zuerst ein Zauberer ein Paar Teufel aus der Hölle heraufbeschwören; er thut dies in sehr derben Formeln, wofür er denn von ihrer Seite nicht höflicher behandelt und mit Schimpfwörtern überhäuft wird; aber er zwingt

sie zuletzt, ihm zu gehorchen und die Seelen berühmter Personen des Alterthums zu citiren; so erscheinen Achill, Scipio, Penthesilea und Andere, die dem König wegen seines Heldensinns und Glaubenseifers die artigsten Complimente machen. Hannibal erklärt am Schlusse: seine Majestät habe, um das Gebiet des Glaubens zu erweitern, den Beschluß gefaßt, aus den Moscheen einen Sitz der Religion zu machen, und halte durch göttliche Gnade den Krieg gegen die Ungläubigen als beständigen Zweck im Auge.

Weniger den Charakter eines Gelegenheitsstücks trägt das Schauspiel **Amadis de Gaula**, welches die Liebesgeschichte des berühmten fahrenden Ritters und seiner Herrin Oriana behandelt. Dieses ganz harmlose Stück wurde später, man begreift nicht aus welchen Gründen, von der Inquisition verboten [14]). Eine andere Tragicomödie von ziemlich ausgedehnter Handlung stellt die Bewerbung des Prinzen Eduard von England um die Hand der Tochter des Kaisers von Constantinopel (nach dem Roman Primaleon, einer Fortsetzung des Palmerin de Oliva) dar. Durch bunte und wunderliche Composition fällt unter dem Uebrigen dieser Classe noch der **Triunfo do inverno** auf, wo eine Unzahl der verschiedenartigsten Personen in mannigfaltigen Situationen vorübergeführt wird. Die idyllischen Scenen unter den Hirten im Anfang des Stücks sind in der besten Manier des Dichters.

[14]) Es findet sich auf dem 1549 zu Valladolid gedruckten **Indice expurgatorio**, was bemerkenswerth ist, weil es die Verbreitung von Gil Vicente's Stücken in Spanien beweist.

Die letzte Abtheilung von Gil Vicente's Theater ist „Farcen" überschrieben. Wir haben schon angemerkt, daß der Herausgeber bei der ganzen Classification ziemlich gedankenlos zu Werke gegangen sei; und so scheint es denn auch unklar, was er mit dieser Benennung gemeint habe. Daß er sie in dem Sinne genommen, den wir damit verbinden, ist nicht anzunehmen; denn **Farsa** war ein Ausdruck, mit dem man damals (in Spanien wenigstens) alle Schauspiele bezeichnete, nicht bloß die in burleskem Styl; auch ist der letzte nicht allen Farcen von Gil Vicente eigenthümlich; einige derselben stimmen vielmehr in Inhalt und Ausführung vollkommen mit denen der vorhergehenden Classen überein. Sogleich die dritte, welche die portugiesischen See-Unternehmungen verherrlichen soll; hier muß ein Mädchen aus Beyra die Portugiesische Fama vorstellen; zu ihr kommen Gesandte aus allen Ländern der Erde, um sie für ihre Gebieter zu gewinnen; aber sie bleibt gegen Alle spröde, worauf sie von dem Glauben und der Tapferkeit auf einen Triumphwagen gehoben wird. — Eine andere Farce soll den Ursprung der Stadt Lisboa und die Bedeutung des Namens Portugal erklären, wozu eine Fürstin Lisibea und ein Prinz Portugal behülflich sein müssen.

Auf die meisten übrigen Stücke dieser Abtheilung paßt der Name Farce auch in der heutigen Bedeutung des Worts. Es sind keck hingeworfene Schwänke voll burlesker Kraft und dramatischer Lebendigkeit; in aller Hinsicht das Beste was der Dichter hervorgebracht. Ungemeine Kraft der Komik, sprudelnde Fülle des Witzes und ein wahrhaft dichterisches Vermögen, das selbst die derbsten Ausbrüche des Volkshumors mit genialer Grazie umkleidet und über-

all verborgene Quellen der Poesie hervorsprudeln läßt, machen einige dieser Stücke zu Mustern ihrer Gattung. Die komischen Situationen, in deren Erfindung man den nie versiegenden Reichthum bewundern muß, an einen regelmäßigen Plan zu knüpfen und ihnen dadurch ein wahrhaft dramatisches Interesse zu geben, war Gil Vicente freilich nicht immer bedacht; treffende und belustigende Bilder aus dem Leben und Treiben seiner Zeit mit kecken Zügen hinzuwerfen und nur lose an einander zu reihen, genügte ihm oft, und er gab hierin ein vollkommnes Vorbild für das, was nachher auf dem spanischen Theater **Entremes** genannt wurde. Besonders ergötzlich ist die Farce **De quem tem Farelos**. Die Scene ist vor einer Mühle im Gebirge. Zwei drollige Käuze von Bedienten, der eine ein Portugiese, der andere ein Spanier, begegnen sich und klagen einander die Leiden, die sie im Dienste ihrer Herrschaften zu erdulden haben. Der Portugiese schildert seinen Herren als einen überspannten Narren, der durch sein Dichten und Singen aller Welt zur Last falle und darüber alles Andere vergesse. Während dieses Gespräches ist die Nacht angebrochen, und der Ritter erscheint nun selbst mit seinem Cancionero; vor jedem Liede rühmt er sich der Autorschaft; dann fährt er in altfränkischer Weise fort: „Ein Anderes von Ebendemselben.“ Während er so seiner Schönen, der Müllerstochter Isabelle, eine schmelzende Serenade darbringt, bildet das Geheul und Gebell von Hunden und Katzen die Reime zu den zärtlichen Liebesversen, die Bedienten aber schwatzen unterdessen immer fort und die holde Dame gibt ihrem Geliebten huldreich Antwort. Sodann tritt Isabellens Mutter auf, um sich nach der Ursache des

Lärms zu erkundigen; sie klagt zuerst in einem sehr ergötzlichen Monolog über die Drangsale, welche ihr die verliebte Jugend bereitet, schmäht hierauf die leichtfertige Tochter, die an dem Ständchen Gefallen findet, und ergießt zuletzt die ganze Fluth ihrer Schimpfwörter über den Sänger, der sich denn am Schlusse mit einer pathetischen Strophe empfiehlt.

In der Farce **O Clérigo da Beira** haben wir die drollige Scene, wie ein Geistlicher in der Christnacht auf die Jagd geht und dazwischen, um sein Gewissen zu beruhigen und den eigentlichen Zweck seiner nächtlichen Wanderung den Vorübergehenden zu verbergen, von Zeit zu Zeit lateinische Kirchenlieder singt. Hiermit sind denn die Betrügerstreiche in Verbindung gebracht, durch die ein einfältiger Bauer um die Lebensmittel geprellt wird, die er zum Verkauf in die Stadt bringen will. — Die **Farça dos Ciganos** ist ein anmuthiges, aber sehr einfaches und beinahe aller Action entbehrendes Bild aus dem Zigeunerleben. — In der **Farça dos Almocreves** sind die Verlegenheiten eines vornehm thuenden, aber armen Edelmanns, der sich eine zahlreiche Dienerschaft zugelegt hat und nicht weiß, woher er das Geld zu ihrer Bezahlung nehmen soll, die Springfeder des komischen Interesses.

Die bisher erwähnten Farcen bieten nur einzelne Situationsgemälde ohne eigentlich dramatische Verwickelung dar. Daß aber Gil Vicente auch eine zusammenhängende Handlung zu erfinden und in folgerichtiger Weise durchzuführen vermochte, zeigt die Farce **Inez Pereira**, eine dramatische Darstellung des portugiesischen Sprichworts: **Mais**

quero asno que me leve, que cavallo que me derube, d. h. Ich will lieber einen Esel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft. Dieses Thema war dem Dichter von einigen Hofleuten, die seine Erfindungsgabe prüfen wollten, aufgegeben worden; und Vicente löste dasselbe sehr sinnreich durch die Geschichte eines Mädchens, welches die Bewerbungen eines reichen Dummkopfes zurückweist und nur einen klugen Mann zum Gatten nehmen will. Wirklich hat sie endlich das Glück, einen solchen zu finden; sie wird die Seinige, fühlt aber bald, wie thöricht sie gehandelt, dem Dummkopf ihre Hand zu versagen, da sie sich dem klugen Manne stets fügen muß, wogegen sie jenen hätte beherrschen können. Glücklicher Weise wird sie bald Wittwe und nimmt nun mit Freuden den wiederholten Antrag des ersten Freiers an. —

Ueber den scenischen Apparat, der dem Gil Vicente zu Gebote stand, fehlt es uns fast ganz an Nachrichten. Die meisten seiner Schauspiele sind, wie in den Ueberschriften angegeben wird, in den Pallästen des Königs zu Lissabon, Evora und Coimbra aufgeführt worden. Das Maschinen- und Decorationswesen, das dabei zur Anwendung kam, muß nicht ganz unbedeutend gewesen sein; denn die Darstellung des **Triumpho do Inverno** erfordert, daß das sturmbewegte Meer mit darauf umhergeschleuderten Schiffen sichtbar sei; und von einem andern Stück, das einen kaum geringern Apparat erfordert, **las Cortes de Jupiter**, lesen wir, es sei mit großer Naturwahrheit und vieler Pracht aufgeführt worden [15].

[15]) **E as danças acabadas, se começou huma muito boa e muito bem feita comedia, de muitas figuras, muito bem atavia-**

Torres Naharro.

Steigen die letzten Stücke des Gil Vicente bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hinab, so führen uns die Werke des nun zu besprechenden Dichters wieder um einige Decennien zurück.

Bartolomé de Torres Naharro, ein Geistlicher und Gelehrter, aus angesehener spanischer Familie stammend und in La Torre bei Badojoz geboren, hatte ein bewegtes Jugendleben, indem er durch Schiffbruch in Algierische Gefangenschaft gerieth. Aus dieser befreit, nahm er, unter dem Pontificat Leo's X., seinen Aufenthalt in Rom und gab hier im Jahre 1517 eine Sammlung vermischter Dichtungen

das e muy naturaes, feita e reprezentada ao cazamento e partida da Senhora Infante; cousa muito bem ordenada, e com ella acabada se acabou o seram

G. de Resende, Hida da Infante D. Beatriz para Saboia.

Nach der Chronik Johann's II. von Portugal war schon im Jahre 1481 bei mimischen Spielen, die am Hofe von Lissabon Statt fanden, ein ungemeiner Luxus entfaltet worden.

„E á terça feira logo seguinte, houve na salla da madeira excellentes e mui ricos momos, antre os quaes ElRei, pera desafiar a justa que havia de manteer, vee o primeiro momo, envencionado cavalleiro do cirne com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da salla com hũa grande frota de grandes naoos, mettidas em pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo d'artelharias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrees que tangiam, com desvairadas gritas e alvoroços d'apitos, de fingidos Mestres, Pillotos e Mareantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos Alemães."

(Ineditos da Hist. Portug., Chron. de D. João II, por Ruy de Pina, pag. 126.)

unter dem Titel **Propaladia** heraus [16]). Gleich nach diesem Zeitpunkt finden wir ihn in Neapel. Was ihn zu solcher plötzlichen Ortsveränderung bestimmt habe, wird nicht angegeben. Daß aber Verfolgungen von Seiten des Papstes, wegen einiger satirischen Bemerkungen in dem genannten Buch, ihn zur Flucht aus Rom genöthigt haben sollten, ist unwahrscheinlich, einmal schon wegen des päpstlichen Privilegiums (**Leo X. K L Aprilis 1517 pontificatus nostri anno quinto**), das sich vor dem Werke findet, und gewiß nicht ertheilt worden wäre, wenn man an den Ausfällen des Dichters ernsthaft Anstoß gefunden hätte; dann aber zeigt auch ein Blick auf die Lustspiele des Macchiavell, die am Hofe Leo's X. so beliebt waren, wie viel ärgere Dinge in dieser Beziehung gestattet wurden. In Neapel veranstaltete Torres Naharro einen Wiederabdruck der Propaladia [17]), der noch die nämliche Jahreszahl, wie die römische Ausgabe trägt. Mit demselben Jahre brechen auch die Nachrichten über das Leben des Dichters ab [18]); ob er

[16]) Die einzige Notiz, die ich von dieser ungemein seltnen Römischen Ausgabe gefunden habe, ist bei Moratin, der sie selbst besessen zu haben versichert.

[17]) **Propaladia de Bartholomé de Torres Naharro. Nápoles, por Joan Pasqueto de Sallo, 1517. Fol.**, gothische Lettern. — Die folgenden Ausgaben sind: **Sevilla, J. Cromberger, 1520, 4. — Ib. 1533** und **1545. — Toledo, 1535. — Amberes, Mart. Nucio**, ohne Jahreszahl. — **Madrid, 1573.** Die letztere Ausgabe ist durch die Inquisition verstümmelt.

[18]) Die Quelle der wenigen, oben mitgetheilten biographischen Notizen ist ein lateinischer, aus Neapel datirter und mit der Unterschrift **Mesinerius J. Barberius** versehener Brief, der sich in pomphafte Lobeserhebungen des Torres Naharro ergießt. Er findet sich in den

später nach Spanien zurückgekehrt sei, ist eben so unbekannt wie der Zeitpunkt seines Todes.

Kein Buch aus der ganzen ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liefert der Geschichte des spanischen Theaters reichere und interessantere Materialien als die Propalabia. Gleich auf den ersten Seiten überrascht eine Reihe von theoretischen Bemerkungen über dramatische Kunst. Und vermag das Interesse, das diese als die ältesten in spanischer Sprache erregen, noch durch irgend etwas gesteigert zu werden, so ist es durch die acht Comödien [19]), welche ihnen folgen. Denn diesen Stücken ist in vielen der wesentlichsten Punkte der Typus des spätern spanischen Nationalschauspiels mit einer Entschiedenheit aufgedrückt, wie keinen andern aus gleich früher Zeit. Was bei Gil Vicente und selbst bei Dichtern aus der Mitte des Jahrhunderts nur in vereinzelten Anklängen laut wird, tritt hier bewußt und mit solcher Bestimmtheit auf daß man versucht sein könnte, diese Comödien für ein halbes Jahrhundert jünger zu halten, wenn nicht Einzelheiten in der Form auf ihr höheres Alter schließen ließen. Da nun das letztere auch äußerlich vollkommen erwiesen ist (indem die Propalabia schon 1517 gedruckt erschien), so kann dem Torres Naharro der Ruhm nicht abgesprochen werden, der erste bestimmte Tonangeber in jener Gattung von Stücken gewesen zu sein, welche später auf der spanischen Bühne die überwiegendste Geltung erlangten.

meisten Ausgaben der Propalabia, und ist auch von Nicolas Antonio, Blas Nasarre und Signorelli benutzt worden.

[19]) In den beiden ersten Ausgaben der Propalabia finden sich deren nur sechs; die Calamita und Aquilana sind erst den späteren beigefügt.

In wiefern der Dichter sich selbst von seiner Kunst Rechenschaft abzulegen suchte, zeigen die Bemerkungen, die er seinen Schauspielen vorangestellt hat. Er bestimmt zuerst den Unterschied zwischen Tragödie und Comödie und setzt das Wesen der letztern in „eine sinnreiche Verwickelung interessanter und glücklich endender Begebenheiten;“ eine Definition, die für den größten Theil der spätern Intriguenstücke nicht treffender gegeben werden könnte. Darauf werden zwei Gattungen von Comödien unterschieden: **Comedias a noticia** oder solche, die wirklich vorgefallene Begebenheiten behandeln, und **Comedias a fantasia**, deren Handlung rein erdichtet ist. Vermuthlich ist diese Eintheilung Veranlassung einer ähnlichen geworden, welcher wir in der Geschichte des späteren Theaters begegnen werden. — Die Regeln, die Torres Naharro für die Leitung des Plans, die Anzahl der Personen u. s. w. gibt, sind sehr verständig, enthalten aber nichts besonders Bemerkenswerthes. Die Eintheilung in fünf Akte nennt er nicht allein gut, sondern sogar nothwendig; aber er habe statt Akte den Namen **Jornadas** (Tagereisen) angewandt, weil sie ihm die meiste Aehnlichkeit mit Stationen (**descansaderos**) zu haben schienen [20a]. Man ersieht hieraus den Ursprung und Sinn

[20a]) **Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La division della en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necessaria, aunque yo les llamo jornadas, porque mas me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. El numero de las personas que se han de entroduzir es mi voto que no deven ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusion, aunque en nuestra comedia Tinellaria**

einer Benennung, die während der Blüthezeit des spanischen Schauspiels in allgemeine Aufnahme kam.

Die metrischen Formen, in denen sich Torres Naharro bewegt, bestehen durchgehends aus gereimten trochäischen Versen, meist von acht Sylben, aber mit eingemischten halben Füßen (**pies quebrados**); die Stellung der letztern so wie die Anerkennung der Reime wechselt mit den verschiednen Stücken, und ist oft zu den kunstreichsten Strophen gegliedert.

Vor jeder Comödie findet sich ein **Introito** und ein **Argumento.** Jener steht in gar keiner, oder nur in einer ganz losen Beziehung zu dem folgenden Stück; in der Regel wird ein Bauerntölpel vorgeführt, der die Zuhörer bitten

se introdujeron passadas de veinte personas porque el subjecto della no quiso menos. El honesto numero me parece que sea de seis hasta a doce personas. El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el qual el buen comico siempre deve traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuacion de la materia, conviene a saber dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropria s, usar de todas las legitimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor y e converso: y el lugar triste entristecello y el alegre alegrallo con toda la advertencia, diligencia y modo possibles etc. De donde sea dicha comedia, y porque son tantas opiniones, que es una confusion. Cuanto a los generos de comedias: a mi parece que bastarian dos para en nuestra lengua castellana. Comedia a noticia y comedia a fantasia. A noticia se entiende: de cosa nota y vista en realidad de verdad: como son Soldadesca y Tinellaria: a fantasia, de cosa fantastica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Serafina, Ymenea etc. Partes de comedia assi mismo bastarian dos, scilicet Introito y argumento, y si mas os pareciere que devan ser assi de lo uno como de lo otro, licencia se tienen para quitar y poner discretos.

muß, der Darstellung ihre Aufmerksamkeit zu schenken, und dann allerhand lustige Streiche erzählt. Das **Argumento** gibt darauf einen kurzen Abriß der Handlung, welche dargestellt werden soll. Beide einleitenden Gedichte schmolzen nachher in der **Loa** zusammen.

Es ist wichtig, die Züge kennen zu lernen, die das Theater des Torres Naharro mit der Physiognomie des späteren Nationalschauspiels gemein hat. Um diese gehörig hervorheben zu können, muß der Inhalt der einzelnen Stücke kurz dargelegt werden.

Die **Comedia Imenea** beginnt mit einer jener Scenen nächtlicher Galanterie, in deren Darstellung sich die spanischen Dramatiker so sehr gefallen haben. Imeneo umschleicht die Wohnung der schönen Febea und trägt seinen Dienern auf, den Platz zu bewachen, während er Anordnungen zu einer Serenade treffen will. Die Bedienten bleiben furchtsam und zitternd zurück und entfliehen, da der Marques, Febea's Bruder, auftritt. Dieser, um die Ehre seiner Schwester besorgt, will in das Haus dringen, läßt sich aber zuletzt durch Zureden seines Pagen beschwichtigen. In der zweiten Jornada kehrt Imeneo mit einem Chor von Sängern zurück; die Serenade beginnt; die Schöne zeigt sich auf dem Balcon und nun folgt ein Gespräch zwischen den beiden Liebenden, das durch die süßeste Anmuth und Innigkeit erfreut; es endet mit der Verabredung einer Zusammenkunft für die folgende Nacht. Indessen bricht der Morgen an; der Marques tritt auf, erblickt den eben Davoneilenden und will ihm nachsetzen, beschließt aber sodann, die Rache auf die folgende Nacht zu verschieben, weil sie da sicherer auszuführen sei. Die dritte Jornada ist durchaus Intermezzo

und eine Art von Parodie der Haupthandlung, indem sie die Liebschaften und Zwistigkeiten der Diener und Zofen schildert, die denen ihrer Herrschaften parallel laufen. In der vierten Abtheilung ist denn die erwartete Nacht gekommen. Imeneo tritt in das Haus der Geliebten; seine Diener, als Wachen an der Thür aufgestellt, wollen vor Angst vergehen, und nehmen Reißaus, sobald der Marques mit seinem Pagen erscheint. Febea's Bruder sieht seinen Argwohn durch einen Mantel bestätigt, der den Fliehenden entfällt, und dringt wüthend in das Zimmer der Schwester ein. Fünfte Jornada. Febea tritt fliehend auf; hinter ihr der Bruder mit gezücktem Schwert; sie beschwört ihn, nur ihres Geliebten zu schonen, gesteht ihre Liebe ein, aber betheuert, daß sie eine unschuldige sei. Der Marques jedoch glaubt, die erlittene Beleidigung nur in Blut tilgen zu können, ermahnt die Schwester, an ihr Seelenheil zu denken, und will sie eben niederstoßen, als Imeneo, der sich versteckt gehalten hatte, hervortritt, sich und seinen Stand enthüllt, den Zürnenden zu besänftigen sucht, um Febea's Hand anhält und sie zuletzt erlangt. Ein Villancico macht, wie bei den meisten Stücken des Naharro, den Schluß.

Kann die Imenea als Vorbild vieler der spätern Comedias de capa y espada angesehen werden, so mahnt die Aquilana auf's lebhafteste an die späteren Comedias de ruido oder de teatro. Aquilano, ein Jüngling von unbekannter Herkunft, hat sich in Felicina, Tochter des Königs Bermudo von Leon, verliebt. Er erhält von der Geliebten eine nächtliche Zusammenkunft im Garten des Pallastes; aber die Prinzessin verbirgt ihre Neigung hinter äußerer Kälte. Man hört Geräusch; Aquilano will sich

in den Zweigen eines Baumes verbergen, fällt aber zu Boden und verletzt sich. Dieser Fall und der Schmerz, sich verschmäht zu sehen, werfen ihn auf's Krankenlager. Der König, der dem Jüngling wohl will, läßt ihn sorgsam pflegen; der Arzt meint, Aufheiterung sei das beste Heilmittel, und veranlaßt verschiedene Damen, den Kranken zu besuchen. Als Aquilano unter diesen auch die Prinzessin erblickt, geräth er in heftige Aufregung, woraus denn der Arzt schließt, er müsse in sie verliebt sein. Bermudo befiehlt in dem ersten Aufwallen des Zorns die Hinrichtung des Jünglings, durch den er die Ehre seines Hauses befleckt glaubt. Felicina will sich in der Verzweiflung umbringen, wird aber durch ihre Dienerinnen davon zurückgehalten. Unterdessen enthüllt sich glücklicher Weise, daß Aquilano ein Prinz von Ungarn ist, und so steht der Verbindung des Liebespaars nichts mehr entgegen. — Auch diese Comödie ist mit lustigen Zwischenscenen durchwebt, in denen zwei Gärtner, ein Diener des Aquilano und eine Zofe Felicina's figuriren.

Von viel einfacherer Composition ist die Jacinta. Divina, die Besitzerin eines Schlosses in der Nähe von Rom, hat, von langer Weile geplagt, ihren Dienern befohlen, die Vorüberreisenden anzuhalten und zu ihr zu führen. Die Klagen von drei jungen Leuten, die auf solche Art auf das Schloß geführt werden, und ihre Unterhaltungen mit der launigen Dame, die zuletzt einen von ihnen zum Gemahl wählt und die andern zur Hochzeitsfeier einladet, füllen die fünf Akte. Die Handlung ist somit nur ärmlich bedacht; aber die sinnigen Betrachtungen, die launigen Einfälle, die in Fülle durch das Ganze ausgestreut sind, bieten einigen Ersatz für den Mangel an

dramatischem Interesse. Neben vielen andern satirischen Bemerkungen enthält dies Stück eine sehr feindselige Schilderung des römischen Staats, die hervorgehoben zu werden verdient, einmal wegen des seltnen Vorkommens solcher Züge in der spanischen Literatur, dann, weil die Stelle für das spätere Schicksal der Propaladia wichtig werden sollte, indem sie vermuthlich die Aufmerksamkeit der Inquisition auf das Werk zog. Einer der jungen Männer, durch deren Unterhaltung sich Divina zerstreuen will, wird gebeten, von Rom zu erzählen, woher er eben kommt. „Von Rom — erwiedert er — weiß ich nichts Anderes zu sagen, als daß es zu Land und Meer jeden Tag einen neuen Krieg, einen neuen Frieden und eine neue Ligue gibt. Der Hof ist erschlafft, der Pabst ergibt sich seinen Lastern, und wer eine süße Freundin hat, erweist ihr süße Dienste. Die Reichen triumphiren in ihren Aemtern, bis sie sterben, und die Armen verzweifeln, indem sie auf Pfründen warten. Wer in Rom keinen Gönner hat, ist wie eine Seele im Fegfeuer; ohne Geld und Gunst wird dort nichts Gutes gethan. Der Eine lebt in allem Behagen, der Andere hat nichts zu essen; die Einen sind voll Freude, die Andern voll Trübsal. Zwei Dinge gibt's, die nicht schmerzenvoller und nicht freudenreicher gedacht werden können — Rom und eine Frau [20b]).

[20b]) De Roma no sé que diga
Sino que por mar y tierra
Cada dia hay nueva guerra,
Nueva paz y nueva liga.
La corte tiene fatiga,
El Papa se está á sus vicios,

Die Serafina muß dem Signorelli dienen, ein geringschätziges Urtheil über alle Stücke des Torres Naharro zu begründen. Es ist wahr, die Vermischung von vier Sprachen gibt ihr ein buntschecktiges Ansehen und war jedenfalls ein toller Mißgriff des Dichters. Auch die Handlung leidet an Unwahrscheinlichkeiten und wilden Sprüngen. Floristan, ein junger Wüstling, hat sich auf Befehl seiner Eltern mit einer Italienerin, Orfea, verheirathet. Bald aber stellt sich eine Valencianische Dame, Serafina, ein, der er früher die Ehe versprochen hat, erweckt die alte Leidenschaft in ihm und treibt ihn zu dem Entschluß, die Gattin zu ermorden. Glücklicher Weise wird die sofortige Ausführung dieser That durch eintretende Umstände verhindert; inzwischen langt denn ein Bruder Floristan's an,

Y el que tiene linda amiga
Le hace lindos servicios:
Los ricos con sus oficios
Triunfan hasta que mueran,
Y los pobres desesperan
Esperando beneficios.

En Roma los sin señor
Son almas que van en pena:
No se hace cosa buena
Sin dineros y favor
Cual vive muy á sabor,
Cual no tiene que comer,
Unos con mucho dolor,
Otros con mucho placer.
Dos cosas no pueden ser
De placeres y dolores
Ni peores ni mejores,
Que son Roma y la muger.

der seit lange eine Neigung für Orfea gefaßt hat und sehr erfreut ist, als sich Floristan unter Betheurungen, daß die Ehe noch nicht wirklich vollzogen sei, bereit erklärt, die Gattin abzutreten. — Die Fehler dieses Stücks werden aber durch mindestens gleich große Vorzüge aufgewogen; die Charaktere der Hauptpersonen sind vortrefflich gehalten; einzelne Scenen, z. B. die, wo sich die unschuldige Orfea zum Tode vorbereitet, verfehlen nicht, tiefe Eindrücke zu hinterlassen, und an feinen und graziösen Wendungen des Gesprächs ist, wie in allen Stücken des Torres Naharro, kein Mangel. Besonders müssen noch zwei Figuren aus dem Personal der Comödie hervorgehoben werden; die von Floristan's Bruder, ein Vorbild jener in spätern Stücken so häufigen zweiten Liebhaber, welche immer bereit sind, sich mit der Dame zu verheirathen, die der erste hat sitzen lassen, und so dem Dichter aus der Verlegenheit zu helfen; und die des Dieners, der in seiner Liebelei mit der Zofe, seiner Sucht, Intriguen anzuspinnen, seiner Furchtsamkeit u. s. w. alle Züge der spätern Graciosos an sich trägt.

Die Calamita zeigt uns die dramatische Kunst des Dichters in keiner neuen Gestalt. Die Verwickelung ähnelt in manchen Punkten der des vorigen Stücks und muß sich ziemlich ungeschickt durch die Entdeckung einer Austauschung von Kindern auflösen lassen. — Suchen wir, bei einem allgemeinen Rückblick auf die bisher betrachteten Stücke, die verschiednen Eigenthümlichkeiten zusammenzufassen, durch welche sich in ihnen die Form des Schauspiels ankündigt, die sich nachher als die dem spanischen Geiste am meisten entsprechende erwies, so stellt sich etwa Folgendes heraus. Die Intrigue wird als Hauptmotiv des dramatischen In-

teresses gebraucht, wobei Zeichnung der Charaktere nur insofern in Betracht kommt, als sie jener dient; hiermit in Verbindung steht eine große Vorliebe für Situationsschilderungen und das Wegfallen jedes directen moralischen Zwecks; dicht neben den Ernst drängt sich der Scherz, meist als Parodie von jenem; beide aber bedienen sich derselben zierlichen Versformen; bei jeder Gelegenheit bricht die Lyrik in starken Klängen hervor; in den Vorwürfen endlich, für die Naharro eine besondere Neigung gehabt zu haben scheint, lassen sich schon die Grundzüge jener Argumente erkennen, die später so oft auf der spanischen Scene wiederholt werden sollten, jene Liebesabenteuer mit ihren stürmischen Galanen, ihren liebesüchtigen und verschlagenen Damen, ihren hochfahrenden Vätern und Brüdern, die stets den Dolch gezückt halten, um die Flecken der Ehre in Blut abzuwaschen, sich aber zuletzt noch leicht genug besänftigen lassen [21].

Was die Propaladia noch sonst in dramatischer Form enthält, ist von geringerem Gehalt sowohl als Interesse. Sehr bunt geht es in der **Comedia Trophea** zu, einem Lobgedicht auf die Entdeckungen und Eroberungen der Portugiesen, das sehr an ähnliche Productionen des Gil Vicente erinnert. Hier tummeln sich allegorische und mythologische Personen, Könige und die geringsten Leute aus dem Volk, Ernst und Spaß in tollem Wirrwarr. Zuerst ver-

[21]) Man vergesse nicht, daß die ausgedehnteren Stücke des Gil Vicente, in denen sich ähnliche, wenn auch weniger bestimmt hervortretende Eigenthümlichkeiten finden, wahrscheinlich sämmtlich zu den späteren dieses Dichters gehören, und jünger sind, als die des Naharro.

kündet die Fama den Ruhm Emanuel's des Großen von Portugal, der den Ptolomäus verdunkeln werde, weil er mehr Länder erobert als jener beschrieben habe. Dann erscheint Ptolomäus (auf besondere Erlaubniß des Pluto, wie er sagt) und beklagt sich über die Rede der Fama; aber diese setzt ihm weitläuftig auseinander, welche Länder in Africa und Asien Portugal sich unterworfen habe, und fordert ihn auf, der Huldigung mit zuzusehen, die die bezwungenen Könige dem Sieger leisten würden. Die folgende Scene, wo mehrere Bediente den Thronsaal des portugiesischen Königs ausfegen, enthält sehr ergötzliche Schwänke. Sodann tritt Emanuel mit seinem Gefolge auf, nimmt auf dem Throne Platz und empfängt zwanzig Könige, die ihm huldigen und getauft zu werden bitten; die Unterredung wird mittelst eines Dolmetschers geführt. Nachdem diese Staatsaction vorüber ist, nahen sich Bediente und Bauern, um dem Monarchen ihre Ehrfurcht zu bezeugen; sie losen, wer die Anrede an ihn halten soll, und überreichen ihm, mit einer Erklärung der politischen Anspielung dieser Geschenke, einen Fuchs, einen Adler, ein Lamm und einen Hahn. Sodann übergibt Apollo der Fama ein Lobgedicht auf den König und befiehlt ihr, den Ruhm des portugiesischen Regentenhauses über die ganze Erde zu verbreiten. Mingo, ein Bauer, erklärt sich bereit, die Stelle der Fama zu vertreten, wenn ihm diese ihre Flügel leihen wolle, und will, nachdem ihm seine Bitte gewährt ist, davonfliegen, fällt aber bei'm ersten Versuch zu Boden. Darauf ein Zank zwischen Mingo und der Fama, und ein Villancico, den die letztere anstimmt, um jenen zu trösten und zugleich das Stück zu beschließen. — Diese

Comödie wurde, wie aus mehreren Stellen hervorgeht, in Gegenwart des portugiesischen Gesandten zu Rom aufgeführt.

Die Soldadesca und Tinelaria sind flüchtig hingeworfene Skizzen, in denen eine Menge verschiedenartiger Bilder ohne drastische Verknüpfung in buntem Wechsel vorüberzieht. Aber auch in diesen schwächern Leistungen verräth sich das Talent des Verfassers durch einzelne treffliche Scenen, die selbst den besten Dichtern der spätern Zeit nicht zur Unehre gereichen könnten. So darf, wenn man einmal von dem Mangel alles dramatischen Interesses absieht, die Schilderung des wüsten Soldatenlebens in der **Soldadesca** als sehr gelungen bezeichnet werden. In ähnlich derben Zügen, aber gleichfalls mit ächtem Humor, stellt die **Tinelaria** das Treiben im Hause eines Römischen Cardinals dar.

Ein **Dialogo del Nacimiento** von Naharro bekundet keinen Fortschritt seit den ähnlichen Gedichten des Encina; die Handlung ist null; in den Gesprächen zwischen zwei Pilgern und Hirten stellt sich eine ausgelassene Possenreißerei auf wunderliche Weise dicht neben die spitzfindigste theologische Gelehrsamkeit.

Ueber die äußere Stellung des Torres Naharro und seine Einwirkung auf das spanische Theater noch Folgendes. Der Aufenthaltsort dieses Dichters, als er die Propaladia herausgab, war Italien; und daß hier auch seine Schauspiele aufgeführt worden sind, unterliegt, trotz der gegentheiligen Behauptungen der italienischen Literatoren keinem Zweifel. Die Beweise dafür liegen in zahlreichen Stellen der Stücke selbst, wie namentlich der **Tinelaria**, **Trophea** und **Soldadesca**, die sich unverkennbar an italienische Zuhörer wenden, so wie in den ausdrücklichen Worten des

Verfassers in der Vorrede [22]). Auch kann diese Thatsache durchaus nicht auffallen; denn nach einem Zeugniß aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts [23]) war das Spanische die Lieblingssprache gebildeter Herren und Damen in ganz Italien; in Neapel zumal hatten ihm die spanischen Waffen eine zweite Heimath verschafft.

Nicht mit gleicher Bestimmtheit läßt sich behaupten, daß Naharro's Stücke auch in Spanien selbst gespielt worden seien. Die Wahrscheinlichkeit indeß möchte dafür sein. Welche günstige Aufnahme der Propaladia in Spanien zu Theil ward, beweisen die verschiednen in Sevilla veranstalteten Abdrücke derselben. Später allerdings wurde das Buch auf den Index in der Inquisition gesetzt; allein dieses Verbot ist erweislich nicht vor 1545 erlassen worden, in welchem Jahre noch eine unverstümmelte Ausgabe der Propaladia erschien. Welcher Grund also hätte die Schauspielertruppen, die, wie weiter unten auszuführen ist, unzweifelhaft im damaligen Spanien vorhanden waren, abhalten sollen, ihr sonst ärmlich ausgestattetes Repertoire mit Stücken zu bereichern, die alle andern bis dahin verfaßten hinter sich zurückließen und jede zur Wirkung auf der Bühne nöthige Eigenschaft besaßen? Das Glaubensgericht wenigstens stand ihnen nicht im Wege; und was sonst? Konnte ihnen ein so wiederholt gedrucktes und allgemein gelesenes Buch unbekannt bleiben? — Wie vielen Anklang die Weise unseres Dichters bei den Spaniern fand, zeigen zugleich die

[22]) Asi mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar, aviendo respecto al lugar y á las personas á quienes se recitaron.

[23]) S. den Diálogo de las lenguas, abgedruckt in Mayans, Origenes de la lengua española, T. II.

verschiednen zwischen 1520 und 1540 erschienenen Comödien, die sich in Form und Stoff als Nachbildungen der Naharro'schen darstellen und allem Anschein nach für die Darstellung bestimmt waren [24]).

Bei der Strenge, mit der die Inquisition auf Erfüllung ihrer Gesetze hielt, mußten die Schauspiele des Naharro, sobald sie auf den Index der verpönten Bücher gesetzt waren, sowohl von den Brettern, als allmälig auch aus dem Gedächtniß der Leser verschwinden. Das Verbot bestand etwa fünfundzwanzig Jahre lang; und so wird erklärlich, wie während dieser Periode andere, weit unvollkommnere Stücke, die wir bald näher kennen lernen werden, rauschenden Beifall auf den Bühnen finden konnten. Im

[24]) Unter andern die folgenden, die ich nirgends erwähnt sehe und deren einzige mir bekannte Exemplare sich in der Bibliothek des Herrn Henri Ternaux-Compans zu Paris befinden.

Comedia llamada Vidriana compuesta por Jayme de Huete ahora nuevamente, en la cual se recitan los amores de un caballero y de una señora de Aragon a cuya peticion por serles muy siervo se ocupó en la obra presente.

Comedia intitulada Tesorina la materia de la qual es unos amores de un penado por una señora y otras personas adherentes. Hecha nuevamente por Jayme de Huete. Pero por ser su natural lengua Aragonesa no fuere por muy cendrados terminos cuanto a este merece perdon.

Comedia intitulada Radiana compuesta por Agustin Ortiz.

Comedia Jacinta nuevamente compuesta y impresa con una epistola familiar muy sentidas y graciosas. (Von der Jacinta des Naharro verschieden.)

Alle diese Stücke bestehen, wie die des Torres Naharro, aus 5 Jornadas, sind in kunstvoll gebildeten Strophen verfaßt, wie sie, und zeigen auch durch ihren Inhalt unverkennbar, welchen Vorbildern sie gefolgt sind.

Jahre 1573 aber erlaubte die Inquisition den Druck der Propaladia von neuem; und bald nach diesem Zeitpunkt nahm auch eine Form des Drama's, die in vielen wesentlichen Punkten mit der von Naharro erfundenen übereinstimmte, von den spanischen Theatern Besitz. Die größere Vollkommenheit und vielseitigere Ausbildung, in der diese Form hier erscheint, darf nicht hindern, ihre Grundbeschaffenheit anzuerkennen; und man kann daher kaum umhin, dem Eindruck, den die wiedergeöffneten Werke des alten, fast vergessen gewesenen Dichters hervorbrachten, einen Antheil an der Umwandlung der Schauspielpoesie gegen Ende des Jahrhunderts zuzuschreiben.

Auffallend ist es nun freilich, daß Cervantes, Lope de Vega, Agustin de Rojas und Juan de la Cueva in ihren Notizen über die Anfänge des spanischen Theaters des Torres Naharro mit keiner Sylbe erwähnen. Allein diese Notizen sind zu fragmentarisch, zu sehr nur gelegentlich hingeworfen, als daß wir das Stillschweigen der Verfasser über unsern Dichter ihrer Unbekanntschaft mit dessen Werken zuschreiben dürften. Vermuthlich war die Propaladia in der neuen Ausgabe von 1573 allgemein gekannt und geschätzt [25]; da aber die älteren Drucke verboten und großentheils zerstört waren, hatte man in jenen Tagen, wo es keine Literaturgeschichte gab, vergessen, welcher Zeit eigentlich das Werk angehörte; zugleich war die Erinnerung an die frühern Aufführungen dieser alten Schauspiele erloschen; und so kam es, daß man den Ehrennamen „Vater des spanischen National-Theaters", welchen Torres Naharro mit

[25]) Daß auch Cervantes den Torres Naharro kannte und zu würdigen wußte, zeigt der Canto de Caliope.

vollerem Rechte ansprechen kann, einem anderen Dichter ertheilte, dessen Wirken noch in frischerem Andenken war.

So viel bekannt, ist Juan de Timoneda der einzige unter den ältern Schriftstellern, der neben Lope de Rueda auch den Torres Naharro als Begründer der spanischen Comödie nennt. Er sagt in einem Sonett:

Guiando cada cual su veloz rueda
A todos los Hispanos dieron lumbre
Con luz tan penetrante de este carro:
El uno en metro fué Torres Naharro;
El otro en prosa, puesto ya en la cumbre,
Gracioso, artificial, Lope de Rueda.

Bevor die übrige dramatische Literatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besprochen wird, mögen hier einige Notizen über das äußere Theaterwesen dieser Zeit eingeschaltet werden.

An das Zeugniß des **Catalogo real de España** über Schauspielergesellschaften, die zur öffentlichen Darstellung der Encina'schen Stücke zusammengetreten seien, reihen sich in kurzen Zwischenräumen andere, die von dem steigenden Geschmack für dramatische Unterhaltung Kunde geben. Antonio von Nebrixa sagt in seinem 1515 erschienenen Compendium der Rhetorik: „Zum Beweise hiervon (von der Wichtigkeit einer schönen Redeweise und eines passenden Mienenspiels nämlich) dienen die Schauspieler, die den besten Dichtern so viel Reiz hinzufügen, daß uns dieselben Werke unendlich mehr gefallen, wenn wir sie hören, als wenn wir sie lesen; selbst auf die Ungebildetsten machen

sie einen solchen Eindruck, daß man diejenigen, die nie in den Bibliotheken zu finden sind, sehr häufig in den Theatern antrifft [26]).“ Ein Mann von so gebildetem Geschmack wie Nebrixa würde sich dieses Beispiels nicht bedient haben, wenn nicht die spanische Bühne (auf die er sich zunächst doch nur beziehen konnte) damals schon über die ersten rohen Anfänge hinaus gewesen wäre.

In Valencia bestand, wie aus alten Urkunden erhellt, schon 1526 ein Theater als Zubehör eines Hospitals, dem der Ertrag der Vorstellungen zufloß [27]). Dieser eigenthümlichen Verbindung zweier so heterogener Anstalten werden wir in der Geschichte des späteren Schauspiels von neuem begegnen.

Daß der theatralische Apparat der damaligen Bühnen nicht so ganz ärmlich war, wie man ihn sich vielleicht vorstellt, zeigt ein Aufwandsgesetz Carl's V. vom Jahre 1534 [28]). Nachdem im Allgemeinen einschränkende Ver-

[26]) Documento sunt vel scenici actores, qui optimis Poetarum tantum adjiciunt gratiae, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent; et vilissimis etiam quibusdam impetrent aures, ut quibus nullus est in Bibliothecis locus, sit etiam frequens in Theatris. — Antonii Nebrissensis artis Rhetoricae compendiosa cooptatio, Cap. 28.

[27]) Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas. Madrid, 1812. S. 57.

[28]) Pragmatica de Carlos V. y Doña Juana su madre becha en Toledo en el año de 1534 (lib. VII. ley I. tit. 12 de la nueva recopilacion): „Item mandamos que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado por las leyes de este titulo, se entienda asi mismo con los comediantes, hombres y mugeres, musicos y las demas personas que asisten en las comedias para cantar y tañer, las quales incurren en las mismas penas que cerca desto estan impuestas“

ordnungen über den Luxus in den Kleidungen gegeben sind, heißt es hier: „Item verordnen wir, daß dasjenige, was durch die Gesetze dieses Titels hinsichtlich der Trachten untersagt und anbefohlen worden ist, auch für die Comödianten (Männer sowohl als Frauen), Musiker und die übrigen Personen gelte, die bei den Comödien mit Singen und Musikmachen beschäftigt sind, so daß sie im Uebertretungsfall in die dafür festgesetzten Strafen verfallen.“ Die Garderobe, die dergleichen Vorschriften nöthig machte, muß denn doch schon ziemlich gut ausgestattet gewesen sein; auch auf ein nicht unbedeutendes Personal läßt die Stelle schließen. Man bemerke zugleich, daß zur Zeit dieses Gesetzes, nach den ausdrücklichen Worten desselben, auch Schauspielerinnen auf den Bühnen gesehen wurden, während später unter Philipp II. Jünglinge die weiblichen Rollen spielten.

Die religiösen Stücke, gewöhnlich Autos genannt, wurden zur Feier der kirchlichen Feste, aber nicht selten auch bei anderen Veranlassungen, theils innerhalb der Kirchen, theils auf den Straßen und öffentlichen Plätzen aufgeführt. Von der äußern Vorrichtung bei der letztgenannten Art von Darstellungen kann eine Stelle aus Sandoval's Geschichte Carl's V. einen, wenn auch nur unvollkommenen, Begriff geben. „Am 5. Juni 1527 fanden zu Valladolid wegen der Taufe des Infanten Philipp verschiedne Feierlichkeiten statt. Von dem Hause des Don Juan de Mendoza, wo die Kaiserin wohnte, bis zum Hauptaltar der Kirche San Pablo wurde ein mit vielen Blumen und Rosen, Limonen, Orangen und anderen Früchten geschmückter Laubengang errichtet. Dazwischen waren Triumph-

bögen und in jedem von ihnen viele Gerüste. Auf dem ersten stellte man ein Auto dar, auf dem zweiten, dritten und vierten andere Autos. Das fünfte befand sich an der Thür innerhalb des Hofes der Kirche; dieses war höher als die übrigen, und auf ihm stand ein Altar, nach Art eines Credenztisches, mit vielen Stufen; auf letzteren waren reiche Bildwerke von vergoldetem Silber, einige auch von Gold, nebst anderen sehr werthvollen Stücken aufgestellt. Auf zwei Leuchtern staken zwei große Hörner von Einhörnern (wohl Arbeiten aus Elfenbein), die, wie alle die übrigen Sachen, dem Kaiser gehörten. Hier wurde die Taufe des heiligen Johannes des Täufers dargestellt [29]." So glänzend ging es nun freilich bei den gewöhnlichen Aufführungen der Autos wohl nicht her; indeß scheint das Aufschlagen eigner Gerüste für diesen Zweck nichts Außergewöhnliches gewesen zu sein.

Ueber den Hergang bei den Darstellungen in den

[29]) Sandoval Historia de Carlos V. Valladolid, 1604 Libro 16. Desde la casa de D. Juan de Mendoza donde posaba la emperatriz hasta el altar mayor de la iglesia de San Pablo se hizo un pasadizo muy enramado y con muchas flores y rosas, limones y naranjas, y otras frutas. Habia en los arcos triunfales y en cada uno de ellos muchos retablos. En el primero hicieron su auto, en el segundo, tercero y cuarto otro auto. El quinto estaba á la puerta que está dentro del patio de la iglesia: este era mas alto que alguno de los otros: estaba en él un altar, á manera de un aparador, de muchas gradas En estas estaban ricas imágenes de bulto de plata doradas, y algunas de oro, con otras piezas de gran valor. Estaban puestos en dos candeleros dos cuernos grandes de unicornio: estos y todo lo que habia era del emperador. Aqui se representó el bautismo de san Juan Bautista.

Kirchen selbst gibt ein Beschluß des Cap'tels der Cathedrale zu Gerona vom Jahre 1534 einige Auskunft. Es ist erzählt worden, wie die Canonici dieser Kirche am Ostermorgen das Spiel „von den drei Marien“ aufzuführen pflegten. Dieser an sich fromm gemeinte Brauch war indessen entartet und hatte manchen Unfug veranlaßt, weshalb man beschloß, das Spiel künftig nur in folgender Art zuzulassen: Zuerst stimmen die drei Marien, mit schwarzen Kleidern angethan, auf dem Platze, wo der Introitus gesungen zu werden pflegt, die üblichen Verse an und schreiten dann singend auf den Hauptaltar zu, wo ein Katafalk mit vielen Lichtern errichtet ist; dort befindet sich auch der Specereihändler mit seiner Frau und seinem Sohn und noch ein anderer Kaufmann mit seiner Frau; und dort beginnt sodann die Darstellung, wie die zur Salbung des heiligen Leichnams bestimmten Specereien gekauft werden. — Es soll jedoch nicht erlaubt sein, die bei dem Spiel mitwirkenden Personen auf ihrem Gange zur Kirche mit Pauken, Trompeten oder sonstiger Musik zu begrüßen, Zuckerwerk (Confetti) auf sie herabzuwerfen u.s.w. Die Darstellungen endlich von dem Hauptmann, die sonst während der Matutinen Statt hatte, und von der Magdalena und dem Thomas, die vor, während oder nach der Messe üblich waren, werden für die Zukunft durchaus untersagt [30]).

[30]) **Die Sabati X. Maji 1534 fuit communi omnium tam praesentium quam infirmorum consultorum facta sequens ordinatio sive statutum. Licet majores nostri pia consideratione ad excitandam populi devotionem introduxerint singulosqne canonicos in suo novo ingressu adstrinxerint ut eorum quilibet secundum ordinem antiquitatis in festo Paschae Resurrectionis Redemptoris nostri Jesu Christi in pracsenti ecclesia Gerundensi**

Die Annalen von Sevilla berichten, daß im Jahre 1526 die Vermählung Karl's V. mit der Prinzessin Isabelle von Portugal in dieser Stadt durch glänzende Darstellungen, die freilich nur in stummer Action bestanden, gefeiert worden sei. Längs des Weges, den das hohe Paar von der **Puerta Macarena** nach der Cathedrale nahm, war eine Reihe von Gerüsten aufgeschlagen, auf denen

in Matutinis faciant singulis annis repraesentationem quae vulgo dicitur les tres Maries, tamen quia experimento compertum est, id quod ad Dei cultum, laudem et honorem introductum fuerat ad ipsius noxam et offensam tendere — ac divinum officium plurimum perturbari et denique ecclesiae decorem et honestatem inquinari: propterea capitulum dictae ecclesiae, volens omnem lasciviam, abusum et turpitudinem ab ipsa ecclesia exstirpare, statuit et ordinavit, quod finita verbeta tres Mariae vestibus nigris ut moris est indutae incipiant canere versus solitos in poste ubi invitatoria cantantur, et cantando eant ad altare majus, ubi sit paratum cadafale cum multa luminaria, et ibi sit Apothecarius cum uxore et filio, nec non Mercator cum uxore sua qui non intrent nisi finita tertia lectione, et ibi fiat illa repraesentatio petitionis unguenti ad unguendum sacratissimum Corpus Christi ut moris est. Quando ipsae personae repraesentationem facturae venient ad ecclesiam nulla sint timpala sive tabals, neque trompae nec aliquod aliud genus musicorum, neque niger neque nigra sive famula, nec crustula sive flaone aliquo modo projiciantur. Haec enim magis ad ludibrium quam ad Dei cultum, populique risum et indevotionem ac divini officii perturbationem tendere dinoscuntur. Repraesentationes Centurionis quae fieri solebant in Matutinis, Magdalenae et Thomae quae fieri consueverunt ante et post Vesperas vel in medio, in quibus erat consuetudo imo corruptela piscandi, omnino exstirpari voluit atque decrevit dictum capitulum, et nihil aliud quam quod supra dictum est aliquotenus fieri prohibuit atque prohibet, nisi de expresso consensu ipsius capituli nomine discrepante — V. España sagrada, T. 45. pag. 20.

lebende Bilder die Macht und die Tugenden des Kaisers verherrlichten. Da sah man die Welt, die Klugheit, die Wachsamkeit, die Vernunft, die Wahrheit, die Beständigkeit, die Gnade, die Strenge, den Frieden, die Religion und noch viele andere allegorische Figuren [31]).

Dieselben Jahrbücher erwähnen auch unter dem Jahre 1532 der **Autos sacramentales**, die man am Frohnleichnamsfeste zu Sevilla aufzuführen gepflegt habe. Daß auch in diesen Stücken allegorische Figuren aufgetreten seien, wird zwar nicht ausdrücklich bemerkt, ist aber im höchsten Grade wahrscheinlich [32]).

Bei einem allgemeinen Blick auf die Schauspiele dieser Zeit muß die große Menge von Gattungsnamen auffallen, unter denen sie sich darstellen. Die Ueberschriften **Comedia, tragedia, tragicomedia, égloga, coloquio, diálogo, representacion, auto** und **farsa** könnten auf eben so viele verschiedne Classen von Stücken schließen lassen. Allein man scheint bei Ertheilung dieser Benennungen ziemlich willkührlich zu Werke gegangen zu sein; ein bestimmtes Merkmal wenigstens, wonach die Stücke so oder so genannt worden wären, möchte sich schwer entdecken lassen. Nur der Name **Auto** (ursprünglich jede Handlung bezeichnend) wurde vorzugsweise für religiöse Darstellungen gebraucht.

Die gegenwärtig noch vorhandenen Stücke der letztgenannten Art aus der Zeit vor 1550 sind unstreitig nur

[31]) Die ausführliche Schilderung dieser Darstellungen s. in den **Anales de Sevilla** von **Ortiz de Zuñiga**, Ausgabe von 1796. Band III. S. 339 ff.

[32]) Ib. B. III. S. 365.

ein sehr geringer Theil des ursprünglichen Vorraths. Man kann daher zweifeln, ob von diesen Resten ein Schluß auf die ganze Gattung erlaubt sei. Will man einen solchen machen, so scheint es, daß die damaligen Autos noch ziemlich in derselben einfachen Weise beharrten, auf die sich Encina beschränkt hatte. In einem des Pedro Altamira (die Erscheinung Jesu zu Emaus) besteht die ganze Handlung in Folgendem: Ein Engel spricht den Prolog. Lucas und Cleofas unterreden sich auf dem Wege nach Emaus über das Leben und den Tod Christi, zweifeln aber noch, ob er der verheißene Messias sei. Da tritt Christus in Gestalt eines Pilgers zu ihnen und begleitet sie, indem er sich in ihr Gespräch mischt. Die beiden Wanderer bewundern die Weisheit und Beredtsamkeit des Pilgers und laden ihn, als sie in Emaus angelangt sind, zum gemeinsamen Mahle ein; hier erkennen sie denn den Heiland und sinken anbetend vor ihm nieder. Das Stückchen ist in vortrefflichen **Versos de arte mayor** geschrieben. — Keine Spur von der bunteren Compositionsweise des Gil Vicente zeigt sich ferner in den Autos von Esteban Martinez (die Geburt Johannes des Täufers), Juan Pastor (die Geburt Jesu) und Ausias Izquierdo Zebrero (Abschied Jesu von seiner Mutter); und soviel wir wissen, verräth nur ein einziges von den religösen Schaustücken dieser Zeit (Allegorische Tragicomödie vom Paradiese und von der Hölle) eine Verwandtschaft mit den derartigen Werken des portugiesischen Dichters [33]). Es treten darin

[33]) **Auto de la aparicion que nuestro Señor Jesucristo hizo á los dos discipulos que iban á Emaus, en metro de arte mayor,**

die Seelen eines Mönchs, einer Kupplerin, eines Juden, eines Advokaten und vieler Anderer auf. Sie alle be-

compuesto por Pedro Altamira, el mozo, natural de Hontiveros; impreso con licencia en Búrgos año de 1523.

Auto de como san Juan fué concebido, y ansimesmo el nacimiento de san Juan. Entran en él las personas siguientes. Primeramente un pastor, Zacarias, santa Isabel, un ángel llamado Gabriel, dos vecinos del pueblo, un muchacho, Josef, nuestra Señora, una parienta de Zacarias, una comadre, una muger, un bobo, un sacerdote. Agora nuevamente hecho por Esteban Martinez, vecino de Castromocho. Búrgos, en casa de Juan de Junta, año de 1528.

Auto nuevo del santo nacimiento de Cristo nuestro Señor, compuesto por Juan Pastor. Son interlocutores de la obra el emperador Octaviano, un secretario suyo, un pregonero, un viejo llamado Blas Tozuelo, un bobo, su hijo llamado Perico, san Josef, santa Maria, pastores, Miguel Recalcado, Anton Morcilla, Juan Relleno, un ángel. Impreso en Sevilla año de 1528.

Lucero de nuestra salvacion al despedimiento que hizo nuestro Señor Jesucristo de su bendita madre, pasos muy devotos y contemplativos estando en Betania. Por Ausias Izquierdo Zebrero: en Sevilla, por Fernando Maldonado, año de 1532.

Tragicomedia alegórica del paraiso y del infierno, moral representacion del diverso camino que hacen las almas partiendo de esta presente vida, figurada por los dos navios que aquí parescen: el uno del cielo, y el otro del infierno, cuya subtil invencion y materia en el argumento de la obra se puede ver. Son interlocutores un ángel, un diablo, un hidalgo, un logrero, un inocente llamado Juan, un fraile, una moza llamada Floriana, un zapatero, una alcahueta, un judio, un corregidor, un abogado, un ahorcado por ladron, cuatro caballeros que murieron en la guerra contra moros, el barquero Caron. Fué impresa en Búrgos en casa de Juan de Junta, á veinte y cinco dias del mes de enero, año de 1539.

gehren in die Barke des Paradieses aufgenommen zu werden, werden aber sämmtlich bis auf einen närrischen Tropf und vier Ritter, die im Kampfe gegen die Ungläubigen geblieben sind, zurückgewiesen und auf Charon's Nachen in die Hölle spedirt.

Mustert man die spanische Schauspielliteratur weiter, um von dem Gehalt des weltlichen Theaters derselben Periode eine vollständigere Anschauung zu gewinnen, so kann man füglich eine gewisse Classe von Productionen in dramatischer Form außerhalb der Betrachtung lassen; jene moralischen Exempelbücher nämlich, die, in Nachahmung der Celestina, während des ganzen 16. Jahrhunderts und bis in's 17. hinein in Menge geschrieben wurden [34]). Diese traurigen Machwerke konnten schon wegen ihrer ungeheuren Länge nicht auf die Bühne kommen; und hatten sie dies mit ihrem Vorbilde gemein, so ermangelten sie doch jener Eigenschaften, durch welche die Celestina einen wenigstens mittelbaren Einfluß auf das spanische Schauspiel übte, des

Wir können das Verzeichniß, welches Moratin von den Autos dieser Zeit geliefert hat, noch durch folgende Titel vermehren:

Egloga nuevamente compuesta por Juan de Paris en la cual se introduzen cinco personas, un escudero llamado Estacio y un hermitaño y una moza y un diablo y dos pastores, el uno llamado Vicente y el otro Cremon. 1536.

La farsa siguiente hizo Perolopes Ranjel a honor y reverencia del glorioso nascimiento de nuestro redemptor Jesu Christo y de la virgen gloriosa madre sua. En la cual se indroduzen cuatro pastores.

Beide Stücke sind in der Bibliothek des Herren Henri Ternaux-Compans vorhanden.

[34]) Viele derselben, obgleich bei weitem nicht alle, sind bei Dieze, Zusätze zum Velasquez, S. 311 ff., verzeichnet.

natürlichen und doch nicht kunstlosen Dialogs und der einzelnen dramatisch wirksamen Momente.

Was hienach noch für die vorliegende Abtheilung der Geschichte der Schauspielpoesie zu besprechen übrig bleibt, zerfällt in zwei Hauptclassen. In die erste gehört eine Reihe von Versuchen das spanische Drama nach antiken Mustern zu gestalten, was man theils durch Uebertragungen griechischer und römischer Stücke, theils durch freiere Nachbildung derselben zu erreichen strebte. Juan Boscan gab eine, seitdem verloren gegangene, metrische Uebersetzung einer Euripideischen Tragödie, wohl mehr für Leser, als für Zuhörer. Rücksicht auf Bühnendarstellung scheint dagegen Francisco de Villalobes, Leibarzt Ferdinand's des Katholischen und Karl's V. genommen zu haben, als er in seinem 1515 erschienenen Amphitryon die Verse des lateinischen Originals in fließender Prosa wiedergab und mehrere Scenen unterdrückte oder abkürzte, um das dramatische Interesse der Handlung mehr zu concentriren. Einen ähnlichen Weg schlug bald darauf Fernan Perez de Oliva aus Cordova, Professor der Philosophie und Theologie zu Salamanca, ein, indem er um 1530 verschiedne antike Schauspiele in spanischer Prosa umarbeitete. Nur schaltete er mit der Electra des Sophokles (der er den Titel „der gerächte Agamemnon" gab), mit der Hecuba des Euripides und dem Amphitryo des Plautus viel freier, als sein Vorgänger mit dem letztern zu thun gewagt hatte. Er erlaubte sich nicht allein vielfache Verkürzungen der Originale, sondern auch Einschiebung eigner Zusätze, die selten glücklich genannt werden können, und den Gang der Handlung wieder ebenso hemmen, wie ihn

jene beschleunigen könnten. Der Dialog des Oliva leidet an den Stellen, wo er nicht treu übersetzt, sehr an jener metaphorischen und geschraubten Redeweise, die, wie mehrere unter den der Celestina nachgebildeten Stücken beweisen, schon um diese Zeit Mode wurde.

Daß die genannten Bearbeitungen antiker Dramen, und einige andere, die sich ihnen bald anreihten, auf die Bühne gekommen seien, wird zwar nicht bestimmt gemeldet; mit Wahrscheinlichkeit jedoch kann man sie als die ersten in jene Reihe von Schauspielen nach antikem Zuschnitt setzen, die während des 16. Jahrhunderts, wenn erweislich auch erst seit der Mitte desselben, über die spanischen Theater ging [35]. Aber sollten auch Villalobes, Oliva und ihre nächsten Nachfolger als bloß literarische Vermittler der Bekanntschaft mit dem alten Drama anzusehen sein, so wird ihnen doch eine gewisse Bedeutsamkeit für die Geschichte des spanischen Theaters zugestanden werden müssen, indem ihre Arbeiten das Publikum mit einer ausgebildeten künstlerischen Form des Schauspiels bekannt machten und dazu beitrugen, seinen Geschmack zu läutern und zu regeln.

Welcher Richtung Vasco Diaz Tanco, aus Fregenal in Estremadura, in seinen um 1520 verfaßten Tragödien Absalon, Ammon und Jonatas folgte, vermögen wir nicht anzugeben, da uns diese Stücke nie zu Gesicht gekommen sind, wir uns auch bei den Literatoren verge-

[35]) Man sehe weiter unten die Nachrichten über Juan de Malara und die übrigen Sevillanischen Dichter seiner Zeit, so wie unter dem Artikel Lopez Pinciano die Notiz von der gegen Ende des Jahrhunderts zu Madrid aufgeführten Tragödie des Euripides.

bens nach Nachrichten über dieselben umgesehen haben [36]. Doch darf wohl vermuthet werden, daß der Dichter, der, seinen andern Werken nach zu urtheilen, ein Mann von gelehrter Bildung war, in seinen dramatischen Compositionen antiken Mustern gefolgt sei.

Ganz unberührt von derartigen Einflüssen aus dem Alterthum blieben die Stücke, die nebst denen des Torres Naharro und einigen des Gil Vicente die zweite und zahlreichere Classe der spanischen Schauspiele dieser Periode bilden. Da aber die hierher gehörigen Hauptwerke schon besprochen sind, so ist auf diesem Felde nur noch eine spärliche Nachlese zu halten. Genau in die Fußstapfen des Torres Naharro traten, jedoch mit sehr untergeordnetem Talent, Jayme de Huete und Agustin de Ortis [37]. Ein gewisser Juan Pastor, der außerdem als Verfasser zweier **Farsas, la Grimaltina** und **la Clariana**, genannt wird, behandelte (in der **Tragedia de la castidad de Lucrecia** [37a]) einen tragischen Stoff aus dem

[36]) Diaz Tanco selbst erwähnt in seinem **Jardin del alma cristiana (Valladolid, 1552)** der drei Tragödien, die er in seiner ersten Jugend geschrieben habe; und nur hierauf, nicht auf eigne Ansicht der Stücke, gründet sich, was Montiano, Velasquez und Moratin von denselben melden. Man hat sogar gezweifelt, ob sie gedruckt worden seien; nach einer mir durch Herrn Vicente Salvá zugekommenen Notiz aber befindet sich ein alter Druck davon in der Bibliothek des D. Agustin Duran zu Madrid.

[37]) Vergleiche oben Anmerkung [24]).

[37a]) **Tragedia de la castidad de Lucrecia, agora nuevamente compuesta en metro por Juan Pastor, natural de la villa de Morata, en la cual se introducen las personas siguientes. El rey Tarquino, su hijo Sexto Tarquino, un negro suyo, Colatino duque de Colacia, Lucrecia su muger, un bobo criado suyo,**

Alterthum ganz in der Volksmanier, indem er zwischen die ernsten Partien grobe Späße eines Negers und eines närrischen Bedienten mengte. Eine im Jahre 1521 erschienene Comödie von unbekanntem Verfasser (**la Serafina**) [37b]) zeigt, wie die Celestina auch auf die Bühnendichtung Einfluß übte; denn daß der Verfasser dieses Vorbild vor Augen hatte, zugleich aber nach dramatischer Kürze und Gedrungenheit strebte, ist unverkennbar.

Christoval de Castillejo, einer der begabtesten Lyriker seiner Zeit, eifriger Vertheidiger des alten Nationalstyls gegen die durch Boscan eingeführten Neuerungen, versuchte sich in seiner Jugend auch in der dramatischen Poesie, aber, wie es scheint, ohne entschiednen Erfolg. Nur eins seiner Schauspiele (die mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit von 1520—1530 gesetzt werden) ist, handschriftlich in der Bibliothek des Escurial aufbewahrt, auf uns gekommen. Auch ohne diese **Farsa de la Costanza** gelesen zu haben, darf man auf Grund des Auszugs davon bei Moratin getrost das Urtheil aussprechen, daß ihr einziges Verdienst in einer fließenden Versification (auf die sich Castillejo meisterhaft verstand) und in glücklicher Komik im Einzelnen bestehen kann. Denn die Handlung, wie zwei Ehemänner ihre Frauen, mit denen sie in beständigem Zank leben, austauschen, ist durchaus roh erfunden und ohne eine Spur von eigentlich dramatischer Composition durchgeführt. Bedeu-

Espurio, Lucrecio padre de Lucrecia, Junio Bruto y Publio Valerio parientes de Colatino. 4o. ohne Angabe des Druckorts. Gothische Lettern.

[37b]) **Comedia nuevamente compuesta, llamada Serafina.** Dieses in Prosa geschriebene Stück ist mit einem anderen versificirten, **La Hipólita,** zusammengedruckt. **Valencia, por Jorge Costilla, 1521.**

tenden Einfluß auf das spanische Schauspiel scheint dieser Dichter überhaupt nicht geübt zu haben; auch war seine theatralische Laufbahn nur kurz, da er den Prinzen Ferdinand, Bruder Carl's V., schon früh nach Deutschland begleitete, und hier, wo es ihm an Veranlassung zu fernerer Uebung seines Talents fehlen mußte, den größten Theil seines spätern Lebens zubrachte.

Wenn man die Rohheit und Zügellossigkeit in's Auge faßt, welche im Inhalt und Ton der meisten Schauspiele dieser Zeit herrscht, so kann man es nur billigen, daß die Cortes von Valladolid im Jahre 1548 darauf antrugen, daß der Druck von unanständigen und sittenlosen Possen verboten werden möchte. (Peticion 147.)

Ein über die auf den letzten Seiten erwähnten Stücke zu fällendes Gesammturtheil kann überhaupt nicht eben günstig lauten. Armuth an Erfindung, Mangel eines wahrhaft dramatischen Entwurfs, großer Hang zu Rohheiten und Zweideutigkeiten und gänzliches Fehlen aller Poesie sind zu hervorstechende Schattenseiten aller dieser Versuche, als daß ihre theilweisen Vorzüge, Witz, fließende Diction und guter Versbau dagegen schwer in die Wagschale fallen könnten. Nirgends begegnet man auch nur einer Scene, die nicht selbst neben den schlechtesten des Gil Vicente und des Torres Naharro in Schatten träte.

Das wahre Zeitalter der dramatischen Poesie, das überall erst anbrechen kann, wenn sich Epik und Lyrik vollkommen durchgebildet haben, war für Spanien noch nicht gekommen; kein Dramatiker war befähigt oder strebte, seine Kunst auf dieselbe Höhe der Vollendung zu heben, die Boscan, Garcilaso und Herrera der lyrischen Poesie gaben;

und so stehen Gil Vicente und Torres Naharro als einzelne Phänomene in einer ihrer unwürdigen Umgebung; indeß können auch sie im Vergleich zu den genannten Lyrikern nur für Dichter zweiten Ranges gelten.

Dem Einwand, das Vorhandne sei nur ein Theil des vorhanden Gewesenen und könne kein Urtheil über den damaligen Zustand des Schauspiels im Allgemeinen begründen, darf kein großes Gewicht beigelegt werden; denn wenn sein erster Satz auch richtig ist, indem die Indices der Inquisition mehrere noch vor 1550 gedruckte, aber in Folge dieses Verbots gänzlich verschwundene Stücke verzeichnen,[37b]

[37b]) Es sind dies folgende: **Comedia llamada Orfea, dirigida al muy ilustre y magnifico señor D. Pedro de Arellano, conde de Aguilar (1534). Comedia llamada Fidea, compuesta por Francisco de las Navas (1535). Farsa llamada Custodia. Farsa de los enamorados. Farsa llamada Josefina.**

Außerdem weiß man noch von folgenden Stücken dieser Zeit, welche aufzufinden mir indessen nicht gelungen ist: **Farsa sobre el matrimonio para representarse en bodas, en la cual se introducen un pastor y su muger y su hija Mencia desposada, un fraile y un Maestre de quebraduras — Medina del Campo, 1530.**

Farsa llamada Cornelia, en la cual se introducen las personas siguientes: un pastor llamado Benito, y otro llamado Anton, y un rufian llamado Pandulfo, y una muger llamada Cornelia, y un escudero su enamorado, donde hay cosas bien apacibles para oir: hecha por Andres Prado, estudiante. Medina del Campo, por Juan Godinez de Millis, año de 1537.

Coloquio. En las presentes coplas se trata como una hermosa doncella andando perdida por una montaña encontró un pastor, el cual vista su gentileza se enamoró de ella, y con sus pastoriles razones la requirió de amores, á cuya recuesta ella no quiso consentir, y despues viene un salvage á ellos, y todos tres se conciertan de ir á una ermita que alli cerca

und unstreitig noch viel mehr, was bloß handschriftlich im Umlauf war, untergegangen ist, so dürfte doch kaum anzunehmen sein, daß gerade das Vorzüglichste sich unter der Masse des Verlorenen befinde.

Will man auch noch aus äußerlichen Gründen zu erklären suchen, weshalb das Drama dieser Zeit auf so untergeordneter Stufe stehen blieb, so sind solche leicht in den Verhältnissen des damaligen Spaniens zu entdecken. Die Nation war von den gewaltigen Thaten und Anstrengungen, durch die sie sich an die Spitze der Europäischen Völker gestellt hatte, noch zu sehr aufgeregt, um sich mit Behaglichkeit dem Genusse der errungenen Güter hingeben zu können. Ihr fehlte noch jene Ruhe und Stätigkeit, welche zum Gedeihen der dramatischen Kunst erfordert wird. Auch hatte sich das spanische Leben noch in keinem Mittelpunkte concentrirt, in dem die Nationalbühne sich hätte fixiren können. Einzelne reiche und bevölkerte Städte waren allerdings vorhanden, und gerade in den bedeutendsten von diesen, in Valencia und Sevilla, werden wir auch das Theater am frühsten einen höheren Aufschwung nehmen sehen; allein sie standen doch mehr isolirt, als Hauptorte von Provinzen, nicht als Centrum des ganzen Landes da. — Ferner vergönnte das unstäte Leben Carl's V., der seinen Hofhalt nie auf längere Zeit in Spanien fixirte, der Schauspielkunst keinen der Vortheile, die sie aus einer Begünstigung von oben her ziehen kann. Wenn die Umgebungen des Kaisers, meist aus Ausländern bestehend, sich bisweilen bei festlichen Anläßen an dramatischen Unterhaltungen er-

estaba á hacer oracion á nuestra Señora. Vistas y examinadas, y con licencia impresas en Valladolid año de 1540.

götzen wollten, so wurden zu diesem Zwecke Stücke in fremden Sprachen gewählt; wie man denn, nach dem Bericht der Geschichtschreiber, im Jahre 1548 bei der Vermählungsfeier der Infantin Maria mit dem Erzherzog Maximilian am Hofe zu Valladolid eine Comödie von Ariost aufführte [38]).

An der Reihenfolge der vorhin erwähnten Stücke ist leicht erkennbar, wie sehr sich die bald nach 1520 wahrnehmbare retrogade Bewegung in der spanischen Schauspielliteratur gegen die Mitte des Jahrhunderts beschleunigt. Das um 1545 erfolgte Verbot der Propaladia konnte zum Verfall der Theater nur noch mehr beitragen. Bei diesem Zustand mußte denn jede Leistung im dramatischen Fach, die sich nur einigermaßen über die Erbärmlichkeit der übrigen erhob, Epoche machen; und wohl nur durch die dargelegten Umstände (unter denen die Unterdrückung von Torres Naharro's Werken einer der wichtigsten ist) erklärt es sich, wie ein Mann von sehr beschränkten poetischen Gaben, der um die Mitte des Jahrhunderts als Schauspieldichter auftrat, ungewöhnliches Aufsehen erregen konnte Wir reden von

Lope de Rueda [39]),

einem Handwerker aus Sevilla, der, von einer unwiderstehlichen Neigung zur Schauspielkunst getrieben, unter eine

[38]) Sándoval, Historia de Carlos V. — Calvete, viaje del principe D. Felipe.

[39]) Hijos de Sevilla ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes ó Dignidad, por D. Fermin Arana de Varflora. Sevilla, 1791.

Comödiantentruppe ging, bei der er nicht allein als Mitspieler, sondern zugleich als Schauspieldichter thätig war. Das Geburtsjahr dieses vielgenannten Mannes ist unbekannt; der Zeitpunkt seines ersten Auftretens wird von Moratin, dem bei seiner sonstigen Gewissenhaftigkeit zugetraut werden darf, daß er auch hier aus guten Quellen geschöpft habe, in das Jahr 1544 gesetzt. Nachdem Lope de Rueda sich durch sein ungewöhnliches Darstellungstalent zum Vorsteher der Truppe aufgeschwungen und längere Zeit unter allgemeinem Beifall in seiner Vaterstadt gespielt hatte, trat er eine Wanderung durch das übrige Spanien an. Im Jahre 1558 finden wir ihn in Segovia, wo die Festlichkeiten zur Einweihung der neuen Cathedrale eine große Menschenmenge und somit ein zahlreiches Publikum für seine Darstellungen versammelt hatten [40]). Während der nächstfolgenden Jahre scheint er die umliegenden Städte durchzogen zu haben. Wenn Antonio Perez erzählt, er habe ihn am Hofe spielen sehen [41]), so ist zweifelhaft, ob Valladolid oder Madrid, die Zeit vor oder nach 1560 gemeint sei [42]).

Ueber das weitere Leben des Lope de Rueda gebricht es an Nachrichten. Man weiß nur, daß er vor 1567, in

[40]) Diego de Colmenares, Historia de Segovia, Cap. 41 pag. 516.

[41]) Cartas de Antonio Perez. Paris, 1624. pag. 151. — Segundas cortas, pag. 186.

[42]) Daß der Hof Philipp's II. sich im Jahre 1560 in Madrid fixirte, bezeugen Herrera, Historia gen. del mundo, L. 7. c. 12 und Cabrera, Hist. de Felipe II. L. V. c. 9 und 17. — Hiernach sind die falschen Angaben bei Quintana, Grandezas de Madrid, L. 3 c. 25 und bei Pellicer, Tratado hist. etc. P. I. pag. 40. zu berichtigen.

welchem Jahre zuerst einige seiner Lustspiele im Druck erschienen, zu Cordova gestorben ist, wo er in der Hauptkirche zwischen den beiden Chören beigesetzt wurde [43]).

Der Ruhm, dessen sich dieser ausgezeichnete und berühmte Mann, wie ihn Cervantes nennt, bei seinen Zeitgenossen erfreute, hat ihn in der Art überlebt, daß er nach und nach die Leistungen seiner Vorgänger ganz in Vergessenheit zurückdrängte. Und so erklären die Schriftsteller der folgenden Generation den Lope de Rueda bald für den ersten Erfinder der spanischen Comödie [44]), bald wenigstens für den, der die Schauspielkunst zuerst über den Standpunkt der Kindheit hinausgebracht habe [45]). Unter welchen Umständen diese Meinungen allein entstehen konnten, ist oben angedeutet worden, wo die erste derselben bereits ihre Erledigung gefunden hat. Der zweiten kann man vielleicht insofern Gültigkeit zugestehen, als sie nur die Kunst der äußern Darstellung im Sinne hat. Denn die Leistungen des Schauspielers Lope de Rueda scheinen, allen Zeugnissen zu

[43]) Cervantes, Prol. a las Com. — Dieses Grabmal ist, wie so viele kostbare Monumente der Cathedrale von Cordova, in den Verwüstungen, die das Gebäude später erlitten hat, spurlos verschwunden. S. den Indicador Cordobes por D. Luis Maria Ramirez y las Casas-Deza. Córdoba, 1837. S. 168.

[44]) Comedias de Lope de Vega, Parte XIII, Prólogo. Las Comedias no son mas antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven. — Parte XX. Dedicacion de Virtud pobreza y muger. En España no se guarda el arte ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Navarro le guardavan, que apenas ha ochenta años que passaron, sino por seguir el estilo mal introduzido de los que les sucedieron.

[45]) S. die weiter unten angeführten Stellen des Cervantes und Agustin de Rojas.

Folge, in der That etwas Außerordentliches und in Spanien nie zuvor Gesehenes gewesen zu sein, und mögen zu einer höhern Ausbildung der Mimik und der scenischen Kunst die erste Anregung gegeben haben. In ganz anderem Lichte dagegen erscheinen die Werke des Dichters; denn diese kann die unbefangene Kritik, wie manchen Vorzug vor den elenden Stücken, die zuletzt besprochen wurden, sie ihnen auch einräumen mag, an poetischem Gehalt nur tief unter, an Kunst der dramatischen Gestaltung wenigstens nicht über die des Gil Vicente und des Torres Naharro stellen. Und so kommt Lope de Rueda in eine seltsame Stellung; er darf mit Rücksicht auf den Umstand, daß das Theater seiner Zeit von neuem in den Zustand der Kindheit zurückgesunken war, ein Förderer des spanischen Schauspiels genannt werden, das doch in ihm, sobald man ihn mit seinen trefflichen Vorgängern in Vergleich bringt, als nur Rückschritte machend erscheint.

Die dramatischen Arbeiten dieses Dichters, in so weit sie durch den Druck literarisch aufbewahrt sind [46]), zerfallen

[46]) **Las primeras dos elegantes y graciosas Comedias del excelente Poeta y Representante Lope de Rueda, sacadas a luz por Juan de Timoneda: estas son Comedia Eufemia, Comedia Armelina. Valencia, 1567. Sevilla, 1576.**

Las segundas dos Comedias de Lope de Rueda: Comedia de los Engaños, y Comedia Medora. ib.

Los coloquios pastoriles de muy agraziada y apacible prosa por el excelente poeta y gracioso Representante Lope de Rueda: son el coloquio de Timbria y el coloquio de Camila. ib.

Compendio llamado el Deleytoso, en el cual se contienen muchos pasos graciosos del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda para poner en principios y entre medios de coloquios y comedias. Recopilados por Juan de Timoneda. Logroño, 1588.

in drei Classen: Comödien, Pastoralgespräche und sogenannte Pasos. In allen diesen Stücken zeigt sich der Verfasser als Mann von offnem Sinn und klarem Blick für die Erscheinungen des Lebens, die er treu und in anziehender Natürlichkeit darzustellen weiß, aber von sehr geringer Dichtergabe. Daher ist er überall da am glücklichsten, wo er, sich in der seinem Talent angemessensten Sphäre bewegend, die gemeine Wirklichkeit in der Sprache des gewöhnlichen Lebens schildert. In diesem beschränkten Kreise konnte er mit seiner scharfen Beobachtungsgabe, seiner Laune und Schalkheit sehr zu seinem Vortheil auftreten; hier stört kein Conflict zwischen Stoff und Behandlung, und der Ausdruck ist dem Gegenstande vollkommen angemessen. Die meiste Befriedigung gewähren daher seine Pasos. So nämlich nannte er eine Art von kleinen burlesken Spielen, die er vor dem Beginn der größern Stücke, oder zwischen den Abtheilungen derselben aufzuführen pflegte; die Entremeses der damaligen Zeit. Nichts kann der Anlage nach einfacher und kunstloser sein, als ein solcher Paso; der geringfügigste Vorfall, irgend ein Moment aus dem alltäglichen Treiben, vornämlich der untern Volksclassen, gibt ihm hinreichenden Stoff; aber das an sich völlig Unbedeutende wird durch die Naivetät und Naturtreue der Darstellung, durch manchen Erguß der heitersten Laune so anziehend gemacht, wie es nur einem für diese Gattung besonders Berufenen gelingen konnte. — Folgendes sind die äußern Umrisse von einigen dieser Pasos. Der Bauer Torubio kommt nach Hause und erzählt, er habe eben einen Oelbaum gepflanzt; seine Frau, Agueda, meint, in sechs oder sieben Jahren werde der Baum schon vier bis fünf Scheffel Oliven tra-

gen; mit den Schößlingen aber könne eine ganze Pflanzung angelegt werden; dann wolle sie die Oliven sammeln, der Mann solle sie auf dem Esel zu Markt bringen, und Menciguela sie verkaufen. Nun aber entsteht ein Streit zwischen dem Ehepaar; Agueda will den Scheffel nicht unter zwei Realen verkauft wissen; Torubio aber meint, vierzehn bis fünfzehn Heller seien genug. Menciguela erhält abwechselnd vom Vater und von der Mutter Befehle über den Preis, den sie für die künftigen Oliven fordern solle, und verspricht jedem von ihnen Gehorsam. Hierdurch zieht sie sich denn den Zorn von beiden zu, der sich in Schimpfen und Mißhandlungen gegen sie ausläßt. Da der Lärm immer ärger wird, kommt ein Nachbar herbei, um zu sehen, was es gebe; er erkundigt sich nach der Ursache des Streits, hört, daß es sich um den Preis von Oliven handle, die erst nach vielen Jahren wachsen sollen, und sucht den lächerlichen Zwist beizulegen. — Ein anderer Paso stellt einen lustigen Streich zweier Gauner dar. Mendrugo, ein Einfaltspinsel, trägt eine Schüssel mit Essen nach dem Gefängniß, in dem seine Frau gefangen sitzt; da begegnen ihm die beiden Gauner, knüpfen ein Gespräch mit ihm an und sprechen unter andern von dem Schlaraffenlande. Mendrugo begehrt mehr davon zu wissen, setzt sich auf die Erde hin und hört mit Erstaunen von dem Lande erzählen, wo die Flüsse von Milch, die Brücken von Butterbrod, die Bäume von Schinken sind, bemerkt aber nicht, daß die Erzähler sich unterdessen seiner Schüssel mit Essen bemächtigen. — In einem dritten dieser kleinen Stücke wird sehr ergötzlich geschildert, wie eine listige Frau ihren einfältigen Ehemann foppt. Sie hat einen Studenten, den sie für

ihren Vetter ausgibt, in's Haus genommen und stellt sich krank, um sich ungestörter mit ihm vergnügen zu können; da muß denn der arme Mann in einem fort zum Arzt gehen und die von diesem verschriebene Medicin selbst einnehmen, weil die Frau versichert, daß sie nur dann die gewünschte Wirkung haben werde. Als die Gattin endlich zur großen Freude ihres zärtlichen Gemahls wiederhergestellt ist, geht sie davon, um ein neuntägiges Gebet zu verrichten, das sie einem Heiligen für den Fall ihrer Genesung gelobt habe, läßt sich aber weislich von dem Studenten zu dieser frommen Handlung geleiten.

Sehr zu rühmen ist die meisterhafte Behandlung der Prosa in allen diesen Pasos; bis zu solcher Leichtigkeit und natürlichen Eleganz hatte es selbst die Celestina nicht gebracht. Weniger gelangen dem Lope de Rueda in dieser Beziehung die Stücke von ausgedehnterem Plan, für welche er durchgängig dieselbe Form beibehielt; denn hier verfällt seine Sprache, so oft sie nach höherer Ausdrucksweise strebt, nur zu leicht in's Schwülstige und Geschraubte.

Erwägt man, wie vielfache und für die dramatische Rede so höchst geeignete metrische Combinationen die spanische Sprache darbietet, und wie glücklich dieselben theilweise schon angewandt waren, so wird man überhaupt das Aufgeben der Versification wohl nur für jene kleineren Darstellungen aus dem Alltagsleben gutheißen können, dagegen die Anwendung der Prosa für Schauspiele, die zu einer höheren und poetischeren Gattung gehören wollen, als einen wesentlichen Mißgriff bezeichnen müssen. Die Kritiker einer gewissen Fraction freilich bedauern, daß das Drama nicht für immer die beschränkte, von Lope de Rueda in

Gang gebrachte, Form beibehalten habe; wir dagegen können das Glück nur preisen, welches das spanische Theater vor diesem Schicksal bewahrt hat, und glauben, es den spätern Dichtern als nicht geringes Verdienst anrechnen zu müssen, daß sie den Vers mit seinen reichen und wechselnden Modulationen wieder dem Schauspiel vindicirten.

Wie gering das dem Lope de Rueda zugetheilte dichterische Vermögen war, gibt sich denn bei seinen Comödien und Schäferspielen, außer in dem gerügten Uebelstande, auch in der Armuth seiner Erfindung und in dem Mangel einer poetischen Durchdringung seiner Stoffe zu erkennen. Die Fäden der Verwickelung, an welche die Handlung geknüpft ist, sind fast in allen diesen Stücken im Grunde die nämlichen, und man kann sie nicht eben fein gesponnen nennen. Und das Mangelhafte der Erfindung erscheint bei Lope de Rueda meist in seiner ganzen Blöße, weil er es weder durch den Glanz der Darstellung zu verdecken, noch durch dichterische Schönheiten im Einzelnen dafür Ersatz zu geben weiß. Gut ausgeführte burleske Scenen nach Art derer, welche die Pasos bilden, werden allerdings auch in den größeren Stücken nicht vermißt; allein sie stehen größtentheils in zu loser Verbindung mit der Haupthandlung, um für wesentliche Bestandtheile derselben gelten zu können. Dies ist so sehr der Fall, daß man sie oft ohne viele Mühe und ohne den Zusammenhang des Ganzen zu zerstören, aus dem einen Stücke in das andere schieben könnte, — ein Verfahren, das man auf den Bühnen wirklich angewandt zu haben scheint [47].

[47]) S. in den alten Ausgaben des Lope de Rueda die **Tabla de los Pasos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y coloquios y poner en otras obras.**

Von Seiten des Plans und der Composition besitzen die **Comedia de los Engaños** und die **Eufemia** bedeutende Vorzüge vor den übrigen Leistungen unseres Dichters. Der Grund hiervon liegt in dem Umstand, daß diese Stücke den Erfindungen italienischer Novellisten folgen; der Dramatiker hat dabei nur geringes Verdienst, indem er sich wenig Mühe gegeben hat, die gewählten Stoffe nach den Bedingungen seiner Kunst umzugestalten. Die Handlung in der **Comedia de los Engaños** beruht auf derselben Novelle des Bandello, welche Shakspeare's **Twelfth night** und der späteren, dem Calderon zugeschriebenen Comödie **La Española en Florencia** zu Grunde liegt. (**Novelle di Bandello. Lucca, 1554. Tom. II, Nov. 36. pag. 212.**) Diese Erzählung eignete sich allerdings ganz besonders für dramatische Behandlung. Lope de Rueda aber hat die Erfindung, wie ein junges Mädchen Männerkleidung annimmt, um Zwiespalt zwischen ihren abtrünnigen Galan und dessen neue Geliebte zu säen, nicht gehörig ausgebeutet; wie interessante Situationen sich aus dieser Intrigue entspinnen ließen, sollte erst später Tirso de Molina auf's glänzendste zeigen. Mehr verweilt unser Dichter auf den Verwirrungen, die aus der Aehnlichkeit dieses Mädchens mit ihrem Bruder entstehen; und dieses Motiv gibt ihm zu einigen belustigenden Scenen Anlaß, zu denen außer der Novelle des Bandello auch noch die Menächmen des Plautus einzelne Züge hergeliehen haben.

Der Verlauf des Ganzen ist, wie folgt: Virginio, ein römischer Bürger, hat bei der Erstürmung von Rom durch den Connetable von Bourbon seinen Sohn Fabricio verloren, und sich später mit seiner Tochter Lelia, der Zwil-

lingsschwester des Verlorenen, nach Modena begeben. Hier knüpft die letztere ein Liebesverhältniß mit einem gewissen Lauro an, der sie indessen binnen Kurzem wankelmüthig verläßt und sich einer anderen Dame, Namens Clavela, zuwendet. Um die nämliche Zeit reist Virginio in Geschäften nach Rom und läßt seine Tochter in einem Kloster zurück; diese aber entflieht ihrem Aufenthaltsort und tritt, als Page verkleidet, in die Dienste ihres treulosen Liebhabers, um Uneinigkeit zwischen ihm und Clavela zu erregen. Unterdessen langt der verloren geglaubte Fabricio aus Rom an, und stiftet, da er seiner Zwillingsschwester zum Verwechseln ähnlich sieht, den Unfrieden, den diese wünscht; Clavela nämlich hat den Lauro nie geliebt, wohl aber ihr Auge auf den vorgeblichen Pagen geworfen, und ist daher sehr glücklich, als ihr Fabricio seine Hand anträgt, worauf Lauro zu der früheren Geliebten, welche ihre Verkleidung abgelegt hat, zurückkehrt.

Die Verwickelung in der **Comedia Eufemia** hat mit der in Boccaccio's Geschichte von Bernabo und Ambroginolo (Decam. Tag 2. Nov. 9), die auch von Shakspeare im Cymbeline benutzt wurde, auffallende Aehnlichkeit. Vermuthlich jedoch folgte Lope de Rueda nicht direct dieser, sondern einer andern ihr nachgeahmten Erzählung; denn aus der ganzen Fassung des Stücks scheint hervorzugehen, daß es sich Schritt für Schritt einer Novelle anschließt. Der Inhalt ist in summarischem Abriß folgender: Leonardo, Bruder der Eufemia, nimmt von letzterer Abschied, um in der Fremde sein Glück zu suchen; er wendet sich sodann nach Valencia, wo er in die Dienste des Prinzen Valiano tritt. Da er in den Gesprächen mit seinem Herrn die

Schönheit und Tugendhaftigkeit seiner Schwester ungemein rühmt, so entschließt sich der Prinz, Eufemien zu sich kommen zu lassen, um sich mit ihr zu vermählen. Der Diener, welcher zu diesem Zwecke abgesandt wird, ist indessen auf die Gunst, die sein Herr dem Leonardo schenkt, neidisch und zeigt bei seiner Rückkunft, um Eufemia's Rufe zu schaden, einige Haare vor, die er aus einem Muttermale, welches sie auf der einen Schulter haben soll, gezogen zu haben behauptet. Der Prinz wird hierüber gegen Leonardo aufgebracht und verurtheilt ihn, wenn er sich nicht in kurzer Frist zu rechtfertigen vermöge, zum Tode. Eufemia, von der Gefahr ihres Bruders und von deren Ursache unterrichtet, eilt nach Valencia und entlarvt den Betrüger, der nur durch Bestechung ihrer Dienerin in den Besitz der Haare gelangt ist. Leonardo wird sogleich befreit und der Verläumder statt seiner enthauptet, Eufemia aber vermählt sich mit dem Prinzen. — Diese Handlung ist an sich interessant genug, um auch in der wenig künstlerischen Gestalt, wie sie in der Comödie vorgeführt wird, einen gewissen Eindruck nicht zu verfehlen; aber mit Bedauern vermißt man doch die Erfolge, die ein wahrer Dichter aus ihr hätte ziehen können.

Die Armelina ist ein Zauber- und Spektakelstück von einer Extravaganz im Plan, die keine hohe Meinung von den eignen Erfindungen unseres Autors fassen läßt. Justo, Sohn des Pascual Crespo, eines Schmieds, ist durch außerordentliche Umstände als Kind nach Ungarn gekommen und von einem dortigen Großen, Namens Viana, adoptirt worden; dieser Viana aber hat wieder seine Tochter Florentina verloren; sie ward nach andern wechselnden Er-

eignissen von Corsaren geraubt, und in Carthagena an einen Bruder des Pascual Crespo verkauft, in dessen Hause sie unter dem Namen Armelina lebt. Viana macht in Begleitung seines Adoptivsohns eine Reise nach Spanien und lernt in Carthagena einen Zauberer aus Granada kennen, der ihm den Aufenthaltsort seiner verlornen Tochter zu ermitteln verspricht, und zu diesem Zweck den Geist der Medea heraufbeschwört. Unterdessen hat Justo ein Liebesverhältniß mit Armelina angeknüpft; aber Crespo will diese zwingen, einen Schuster zu heirathen; das arme Mädchen eilt in der Verzweiflung an's Meeresufer, um sich zu ertränken; da erscheint, gerade zur rechten Zeit, der Gott Neptun, führt die Unglückliche nach Hause, erklärt, daß sie die gesuchte Florentina, Justo aber der Sohn des Pascual Crespo sei, und hilft die Hochzeit der Beiden feiern. — Diese Fabel trägt denn bei der nüchternen Weise, wie sie von Lope de Rueda behandelt wird, ihre Abgeschmacktheit erst recht zur Schau.

Die Medora wiederholt fast nur den Stoff, der schon in den **Engaños** weit glücklicher behandelt worden war, und verbrämt ihn mit einigen komischen Zwischenhandlungen, die der untersten Classe der Possenreißerei angehören. Nur die Figur des Prahlers Gargullo verdient Lob.

In den **Coloquios pastoriles** darf man keine Darstellungen aus einer idealen Hirtenwelt erwarten; sie führen ihren Namen nur, weil einige unter den handelnden Personen Schäfer sind. Im Uebrigen unterscheiden sich diese Stücke nicht wesentlich von den Comödien, nur daß sie sich nach der Absicht des Verfassers in ihrem ernsthaft ge-

meinten Theil mehr in's Gebiet der Poesie versteigen sollten. Aber dieser Versuch ist durchaus mißrathen; gerade die pathetisch sein sollenden Stellen widern durch Bombast und Unnatur an, und nur die niedrig-komischen Zwischenscenen sind nicht mißrathen. Von der Fabel eines solchen Schäfergesprächs einen Abriß zu geben, lohnt sich nicht der Mühe. Die Verwickelung in den beiden auf uns gekommenen (**la Camila** und **la Timbria**) beruht auf ähnlichen Motiven, wie wir sie schon aus den Comödien kennen, und durch deren beständige Wiederholung der Dichter die Armuth seiner Erfindungskraft verräth; die Composition ist buntscheckig und verworren im höchsten Grade.

Von den versificirten Schäferspielen des Lope de Rueda, die bei seinen Zeitgenossen vorzüglich beliebt waren, hat sich nur ein sehr geringer Rest erhalten, nämlich ein Bruchstück, das in den dritten Akt der **Baños de Argel** von Cervantes eingeschaltet ist, und ein kleiner Dialog, „**las prendas de Amor**", im Ganzen zu wenig, um ein Urtheil über diese Gattung begründen zu können.

Als eine besondere Eigenheit unseres Dichters, die sich bei einem Blick auf seine sämmtlichen Werke herausstellt, muß hervorgehoben werden, daß er gewisse Figuren als stehende Rollen in das Schauspiel eingeführt hat. Dergleichen Figuren, die sich unter denselben allgemeinen Charakterformen in fast allen seinen Stücken wiederholen, sind der zankfüchtige Alte, die gutmüthige und geschwätzige Negerin, die verschmitzte Zigeunerin und der Tölpel oder Einfaltspinsel. Zu der Stabilität der italienischen Masken gelangten übrigens diese Rollen nicht, obgleich es leicht ist, ihre Verzweigungen durch das spätere spanische Drama zu erkennen.

Wer den Lope de Rueda als Dichter und Schauspieler auch in den Zeugnissen seiner Zeitgenossen oder der unmittelbar folgenden Generation gespiegelt sehen will, der hat sich an die Vorrede des Cervantes zu den **Ocho Comedias y Entremeses** zu halten. Die gemeinte Stelle ist in vielen Beziehungen so aufschlußreich und wichtig, daß sie hier unabgekürzt eine Stelle verdient. „Kürzlich — erzählt Cervantes — befand ich mich in einem Kreise von Freunden, wo über Schauspiele und darauf bezügliche Dinge gehandelt wurde; und man untersuchte und kritisirte sie auf solche Weise, daß nach meiner Meinung der Gegenstand nicht trefflicher besprochen werden könnte. Man untersuchte auch, wer in Spanien zuerst die Comödie aus den Windeln genommen, sie gehörig ausgestattet und mit Schmuck und Zierde bekleidet habe. Ich, als der älteste von denen, die zugegen waren, sagte: ich hätte, wie ich mich noch gar wohl erinnerte, den großen Lope de Rueda, jenen an Darstellungsgabe und Kunstverständniß ausgezeichneten Mann, spielen sehen. Er war aus Sevilla gebürtig und seines Handwerks ein Goldschläger, d. h. einer von denen, welche Goldplatten machen. Er war bewundernswürdig in der Schäferpoesie; und in dieser Gattung hat ihn weder damals noch später bis auf den heutigen Tag irgend Einer übertroffen. Obgleich ich damals, weil ich noch ein Knabe war, kein festes Urtheil über den Werth seiner Verse bilden konnte, so finde ich doch, wenn ich einige, die mir im Gedächtniß geblieben sind, in meinem jetzigen reifen Alter wieder betrachte, daß es Wahrheit ist, was ich gesagt habe; und wenn es nicht die Gränzen dieser Vorrede überschritte, würde ich einige derselben zur Beglaubigung dieser Wahrheit hierher setzen.

„Zur Zeit dieses berühmten Spaniers ließ sich der ganze Apparat eines Schauspieldirectors in einen Sack packen, und bestand aus vier Schäferkleidern von weißem Pelz, mit goldnem Leder besetzt, aus vier Bärten und Perücken und vier Schäferstäben, oder so ungefähr. Die Comödien waren Gespräche, fast wie Eklogen, zwischen zwei bis drei Schäfern und einer Schäferin. Man putzte sie auf oder dehnte sie aus durch zwei oder drei Zwischenspiele, in denen bald eine Negerinn, bald ein Rufian[48]), bald ein Narr oder auch ein Biscayer vorkam; alle diese vier Rollen und noch viele andere spielte der genannte Lope in der höchsten Vortrefflichkeit und Naturwahrheit, die sich denken läßt. In jener Zeit gab es noch keine Maschinerien; keine Zweikämpfe zwischen Moren und Christen, weder zu Fuß noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkt der Erde hervorkam oder hervorzukommen schien, und noch viel weniger senkten sich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Das Theater bestand aus vier Bänken, in's Gevierte gestellt, und aus vier bis sechs Brettern, die darüber hin-

[48]) Dies Wort bleibt am besten unübersetzt, da sich kein deutsches Aequivalent findet, das seinen Sinn vollkommen ausdrückte. Das heutige **Rufian** heißt Kuppler; die Uebersetzer spanischer Werke aber, die das Wort auch bei Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts in derselben Bedeutung genommen haben, sind sehr im Irrthum gewesen. Aus Quevedos **Gran Tacaño**, dem **Rufian dichoso** des Cervantes und dem **Rufian Castrucho** des Lope de Vega kann man lernen, welche Classe von Menschen damals mit diesem Namen bezeichnet wurde; ein Gemisch von Raufbolden, Spitzbuben und Bravo's. Dergleichen Taugenichtse hatten sich an einigen Orten, z. B. zu Sevilla, zu einer förmlichen Innung constituirt.

gelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Decoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur andern gezogen war und das sogenannte Ankleidezimmer bildete, und hinter welchem die Musikanten standen und ohne Guitarre irgend eine alte Romanze sangen."

Diese Stelle darf nicht ohne folgende Anmerkung gelassen werden. Was Cervantes hier von der spanischen Bühne berichtet beruht auf seinen Jugenderinnerungen; eine literarische Bekanntschaft mit den Werken des Lope de Rueda scheint er nicht gehabt zu haben. Vermuthlich hatte er nur die versificirten Schäferspiele und die Pasos aufführen sehen; denn nur auf diese paßt seine Charakteristik der damaligen Schauspiele, durchaus nicht auf die **Comedias** und die **Coloquios** in Prosa mit ihrem reicheren Personal und bunteren Inhalt. Daß der Bühnenapparat auch bei den letzteren Stücken ganz so beschaffen gewesen sei, wie er ihn schildert, kann sonach noch nicht für ausgemacht gelten; man ist vielmehr versucht, das Gegentheil anzunehmen; denn zu welchem Zweck in der **Eufemia** und den **Engaños** z. B. die Schäfercostüme hätten dienen sollen, läßt sich nicht leicht einsehen; eine Darstellung der **Armelina** vollends ohne eine etwas complicirtere scenische Vorrichtung kann kaum gedacht werden.

Nach einer sehr nahe liegenden Vermuthung wurde der Inhalt der hinter der Scene gesungenen Romanzen auf der Bühne in stummer Action dargestellt. Ziemlich genau mit dem Cervantes stimmt übrigens einer seiner Zeitgenossen, Agustin de Rojas, überein, wenn er sagt: „Lope de Rueda, ein anmuthiger Schauspieler und seiner Zeit ein großer

Dichter, fing an, das Schauspiel in guten Stand zu setzen; denn er theilte es in Akte und versah es mit einem Introito (jetzt **Loa** genannt), welcher die Intriguen und Liebeshändel erklärte. Zwischen die ernsten Scenen mischte er komische ein, die man, weil sie zwischen den Schauspielen aufgeführt wurden, **Entremeses** nannte. Und das Alles ward in einer mehr lustigen als feinen Prosa abgemacht. In den Pausen wurde eine schlecht gestimmte Guitarre gespielt, und diese kam nie zum Vorschein, sondern blieb hinter der Scene; zum Beschluß tanzte dann der Lustigmacher, und alles Volk sperrte vor Erstaunen über solche Dinge den Mund auf [49]."

Daß es ein Irrthum sei, wenn unserm Lope hier die Erfindung des Introito zugeschrieben wird, und wem diese gehöre, braucht nicht erwähnt zu werden. Auch was über die Eintheilung seiner Schauspiele in Akte gesagt wird, kann nicht unbedingt auf Glauben Anspruch machen, denn in den alten Ausgaben derselben findet sich keine solche; möglich jedoch, daß dies nur einer Verstümmelung durch den Druck zuzuschreiben ist.

Daß die Manier des Lope de Rueda bei dem großen Beifall, mit dem sie aufgenommen wurde, viele Nachahmungen hervorgerufen habe, muß vermuthet werden; literarisch ist aber nur Weniges davon aufbewahrt worden. Nur einige Pasos von anonymen Verfassern können hier genannt werden. Was uns von namhaften Dramatikern

[49]) **Rojas, Viage entretenido. Madrid, 1603. Loa de la Comedia.**

dieser Zeit aufbehalten ist, erscheint zwar theilweise als von jener Manier tingirt, steht aber in andern Beziehungen wieder selbstständig da.

Ein Autor wie Lope de Rueda, d. h. ein Schauspieldirector, der die Stücke, die er aufführte oder aufführen ließ, selbst verfaßte, war Alonso de la Vega. Nachrichten über das Leben dieses Mannes sind nicht vorhanden; nur daß er im Jahre 1566 nicht mehr unter den Lebenden war, geht aus einem Sonett hervor, das sich bei der in jenem Jahre veranstalteten Ausgabe seiner Schauspiele befindet [50]). Von den drei Stücken dieser Sammlung, **la Tolomea, la Serafina** und **la Duquesa de la Rosa**, variirt das erste ein schon von seinem berühmteren Zeitgenossen in den **Engaños** und der **Medora** behandeltes Thema auf ziemlich unglückliche Weise, indem es dasselbe mit wüst-phantastischen Erfindungen verbrämt. Hier treten neben Personen des gewöhnlichen Lebens ein Zauberer, ein Wehrwolf, der Gott Phöbus, Cupido, Orpheus, Medea und der Teufel auf. Ein Hang zum Abenteuerlichen und Romanhaften, wie er bei Lope de Rueda noch nicht in gleicher Stärke hervortritt, gibt sich auch in den beiden andern Stücken des Alonso de la Vega kund; auf sehr unvortheilhafte Weise in der **Serafina**, nicht ganz verwerflich aber in der **Duquesa de la Rosa**. Der mit freier Benutzung einer Novelle des Bandello entworfene Plan dieser Comödie ist kürzlich folgender: Eine Prinzessin von Dänemark verliebt sich in den spanischen Prinzen Dulcelirio, der

[50]) **Las tres famosisimas Comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega. Agora nuevamente sacadas á luz por Juan de Timoneda, en el año de 1566. Valencia.**

sich am Hofe ihres Vaters aufhält, und schenkt ihm, als er, um in seine Heimath zurückzukehren, Abschied von ihr nimmt, zum Andenken einen Ring. Nachher vermählt sie sich mit dem französischen Herzog de la Rosa, verfällt aber bald in eine Krankheit und macht, um von dem Heiligen ihre Genesung zu erflehen, eine Pilgerfahrt nach St. Jago de Compostella. — Wiederhergestellt kommt sie auf der Rückreise durch Burgos, wo der Prinz Dulcelirio sie in seinem Pallast bewirthet und sie mittels des Ringes an ihr früheres Verhältniß zu mahnen versucht; sie jedoch, nur ihrer jetzigen Pflicht gedenkend, will die Mahnung nicht verstehen, und kehrt unverweilt an den Hof ihres Gemahls zurück. Hier verliebt sich der Haushofmeister des Herzogs in sie und wagt es, ihr Anträge zu machen, die sie aber verächtlich zurückweist. Nun sinnt der Verschmähte auf Rache, überredet einen der Hofleute, sich im Zimmer der Herzogin zu verstecken, weiß dem Herzog Verdacht gegen die Treue seiner Gemahlin beizubringen, und führt ihn in deren Zimmer, wo sie den Versteckten finden und sogleich niederstoßen. Die Herzogin wird gefangen genommen und zum Tode verurtheilt, falls nicht binnen drei Monaten ein Ritter die Vertheidigung ihrer Unschuld übernehmen werde. Hier, im Gefängniß, treten die Wahrheit, der Trost und das Heilmittel zu ihr, um sie zu beruhigen; Boten, die sie an Dulcelirio geschickt hat, kehren mit ausweichender Antwort zurück; bald aber erscheint dieser selbst, als Mönch verkleidet, und läßt sie beichten, stellt sich dann, von ihrer Unschuld überzeugt, zum Kampf und besiegt den Verläumder. Um ein passendes Ende herbeizuführen, muß schließlich der Herzog am Fieber sterben, und so steht der Verbindung der

Herzogin mit ihrem ersten Geliebten nichts mehr im Wege. — Diese Handlung ist, selbst die gewaltsame Auflösung nicht abgerechnet, so durchaus in der Weise vieler spätern Comödien aus der Zeit des Lope de Vega geführt, daß man glauben könnte, eine von diesen vor sich zu haben, wenn sich die ältere Form des Drama's nicht durch die Prosa verriethe, in der das Stück geschrieben ist. Freilich zeigen auch Einzelheiten in der Ausführung noch die Kindheit der Kunst; aber bei allen ihren Mängeln hat diese Duquesa de la Rosa noch immer Verdienst genug, um den Vergleich mit dem Besten des Lope de Rueda zu ihrem Vortheil aushalten zu können.

Der versificirten Form des Schauspiels blieben Juan de Rodrigo Alonso (Comödie von der heiligen Susanne[51a]) und Francisco de Avendaño treu. Eine Comödie des Letztern, deren Titel wegen seiner Länge in die Anmerkung zu verweisen ist[51b]), scheint die älteste zu sein, in der sich die nachher so allgemein gewordene Eintheilung in drei Jornadas findet. Diese Neuerung muß indessen da-

[51a]) Comedia hecha por Juan de Rodrigo Alonso (que por otro nombre es llamabo de Pedrosa), vecino de la ciudad de Segovia, en la cual por interlocucion de diversas personas en metro se declara la historia de santa Susana á la letra, cual en la prosecucion claramente parescerá: hecha á loor de Dios nuestro Señor: año de 1551.

[51b]) Comedia nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño, muy sentida y graciosa, en la cual se introducen las personas siguientes: la Fortuna, un caballero quejoso de ella llamado Muerto, otro caballero herido de amor llamado Floriseo, una doncella llamada Blancaflor, dos pastores, el uno llamado Salaver y el otro Pedrucio, y un page llamado Listino. 1553. Ohne Angabe des Druckorts.

mals noch keinen Eingang gefunden haben; erst dreißig Jahre später begegnen uns andere Stücke, welche derselben Eintheilung folgen.

Die **Comedia Prodiga** von Luis de Miranda [51c]) ist die Geschichte vom verlornen Sohn, geschickt in spanische Orts- und Zeitverhältnisse verlegt und mit einigen glücklich erfundenen Situationen bereichert. Ein höherer poetischer Gehalt geht diesem Stücke allerdings ab; allein die Charaktere und Situationen sind treu nach dem Leben aufgefaßt und lebendig dargestellt, und die sprachliche Ausführung in Redondillen verdient Lob. Der Verlauf der Handlung ist in der Kürze, wie folgt: Prodigo verläßt unter lebhaftem Widerstreben seines Vaters Laban das elterliche Haus, um mit einer Compagnie Soldaten in die Welt hinauszuziehen. Er wird von einem treuen Diener, Feliséro, begleitet, dem der Vater die Aufsicht über ihn anvertraut hat, geräth aber bald in Gesellschaft schlechter Freunde, mit denen er seine ganze Habe verschwelgt und schlechte Streiche vollbringt, die ihn zuletzt in's Gefängniß führen. Es bleibt ihm nur noch eine kleine Summe übrig, mit welcher er die Gefangenwärter besticht, ihn aus seiner Haft zu entlassen, und sich eine alte Unterhändlerin zur Freundin macht, welche ihm Eingang in's

[51c]) **Comedia Pródiga. Dirigida al muy magnifico señor Juan de Villalba, de la cibdad de Plasencia, compuesta y moralizada por Luis de Miranda, placentino, en la cual se contiene (demas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias y avisos muy necesarios para maneebos que van por clmundo, mostrando los engaños y burlas que están encubiertos en fingidos amigos, malas mugeres y traidores sirvientes. Impresa en Sevilla en casa de Martin de Montesdoca: acabóse á diez dias de diciembre año de 1554.**

Haus einer Schönen, Namens Alcana, verschafft. Felisero, welcher jede Hoffnung auf Besserung seines Herrn aufgibt, zieht sich in die Einsamkeit zurück, um als Eremit zu leben. Prodigo ist indessen im Besitze seiner Schönen glücklich, bis ihm in einer Nacht, als er aus ihrem Fenster steigen will, die Leiter unter den Füßen fortgezogen wird, so daß er einen schweren Fall thut; als er unten, bedeutend beschädigt liegt, wird er von der Unterhändlerin und anderem schlechten Gesindel seiner Kleider und des Wenigen, was er noch besitzt, beraubt. Er geräth nun in solches Elend' daß er durch niedrige Dienste sein Brod erwerben muß' sucht, von Reue erfüllt, den Felisero in seiner Einsiedelei auf, wird von diesem in dem Vorsatze, sich zu bessern, bestärkt und kehrt in das Elternhaus zurück, wo er von dem Vater mit Freuden aufgenommen wird.

Als Nachahmer des Lope de Rueda wird von den Literatoren Juan de Timoneda genannt [52a]). Eine

[52a]) Derselbe, der schon als Herausgeber des Lope de Rueda und Alonso de la Vega genannt wurde. Er war Buchhändler zu Valencia und lebte noch um das Ende des 16. oder gar zu Anfang des 17. Jahrhunderts in sehr hohem Alter. Dies beweisen die Verse des Cervantes (Baños de Argel, Jornada 3):

Antes que mas gente acuda
El coloquio se comience
Que es del gran Lope de Rueda
Impreso por Timoneda
Que en vejez al tiempo vence.

Die Ausgaben seiner Schauspiele sind:

Comedia llamada Cornelia.

Comedia de los Menecmos. Beide Valencia, 1559.

Turiana en la cual se contienen diversas Comedias y farsas muy elegantes y graciosas, con muchos entremeses y pasos apa-

nähere Betrachtung der dramatischen Arbeiten dieses, auch um andere Fächer der Literatur verdienten, Mannes ergibt jedoch, daß er in verschiednen Perioden seiner Wirksamkeit für's Theater verschiednen Vorbildern gefolgt ist. Die meisten seiner Schauspiele sind offenbar unter Einflüssen des Torres Naharro geschrieben und vermuthlich vor dem Auftreten des Lope de Rueda. Erst später scheint Timoneda sich der Manier des Letztern zugewandt zu haben, vornämlich in einigen **Pasos**. Wieder einen andern Charakter trägt die dem **Nigromante** des Ariost nachgebildete **Comedia Cornelia**; die **Menecmos** endlich sind eine Umarbeitung der Menächmen des Plautus. — Schon diese Anlehnung an verschiedne Vorbilder zeigt, daß es dem Timoneda an selbstständiger Kraft gebrach; aber auch unter den Nachahmern kann ihm keine hohe Stelle angewiesen werden. Seine Erfindungen sind, insofern nicht bei Andern geborgt, fast durchgehends unter aller Kritik, sich bald in der trivial-Alltäglichkeit bewegend, bald zur absurdesten Phantasterei überspringend. In der **Comedia Aurelia** hat ein alter Geizhals mit Hülfe eines Zauberers einen Thurm gebaut, in welchen er seine sämmtlichen Reichthümer verschlossen hat. Die Kraft des Zaubers liegt in einem Ringe, durch dessen Zerbrechen der Thurm unsichtbar wird. Der Alte wirft die eine Hälfte des Ringes in's Meer, beklagt aber nachher diesen raschen Schritt, da er noch in seinem Alter

cibles, agora nuevamente sacados a luz por Joan Diamonte (Anagramm von Timoneda). Valencia, 1565.

Coloquio pastoril. Valencia, 1567.

Auto de la Oveja perdida im Cuaderna espiritual al Santisimo Sacramento y a la Asuncion. Valencia, 1597.

zwei Kinder bekommt, denen er nun sterbend nichts hinterlassen kann, als den halben Ring. Der Sohn Salucio begibt sich nach dem Tode des Vaters auf Reisen, indem er hofft, vielleicht der anderen Hälfte des Ringes habhaft zu werden. Unterwegs erlebt er mancherlei romaneske Abenteuer, hat aber zuletzt das Glück, einen Pilger zu treffen, der ihm unter andern Curiositäten einen halben Ring zeigt, den er sogleich als das Gegenstück des seinigen erkennt. Salucio erzählt das Ereigniß von dem verzauberten Thurm und kehrt in Begleitung des Pilgers nach Hause zurück. Hier werden die beiden Stücke aneinandergepaßt; und kaum ist dies geschehen, so wird unter furchtbarem Krachen das verschwundene Gebäude wieder sichtbar. Der Pilger, dem die Geschwister dies Glück verdanken, empfängt zum Lohn die Hand von Salucio's Schwester Aurelia.

In der **Farsa Rosalina** beschließen zwei Kaufleute, Leandro und Antonio, der weltlichen Dinge überdrüssig, sich in ein Kloster zurückzuziehen, und diesen Entschluß in's Werk zu setzen, ohne irgend Jemandem davon Kunde zu geben. Rosalina, Leandro's Tochter, erfährt durch ihren Oheim Lucano das Verschwinden ihres Vaters, und ist darüber um so mehr in Unruhe, als sie viel von den Nachstellungen eines in sie verliebten Portugiesen auszuhalten hat und deshalb eines kräftigen Schützers bedarf. Unterdessen melden sich die beiden Kaufleute zur Aufnahme in das Kloster; die Stunde, in welcher die Einkleidung geschehen soll, wird festgestellt; aber als diese herannaht, erscheinen ihnen der Teufel, die Welt und das Fleisch, und rathen ihnen, nicht so thöricht auf die Freuden der Erde zu verzichten. Antonio und Leandro bleiben standhaft,

schlagen ein Kreuz, was die Visionen verschwinden macht, und treten in das Kloster ein. In der folgenden Scene theilt Lucano seiner Nichte den Schritt mit, den ihr Vater gethan, und Beide beschließen, dem Beispiel zu folgen und sich gleichfalls dem beschaulichen Leben zu widmen. — Diese armselige Haupthandlung ist mit den Possenreißereien einiger Bedienten und Mägde vermengt.

Die Sprache in den versificirten Comödien des Timoneda entbehrt der sorgfältigen Behandlung sowohl, als des natürlichen Flusses. Besser gelang ihm die Prosa, namentlich in den Pasos, die in der anmuthigen Natürlichkeit des Dialogs mit denen seines Vorbildes wetteifern, hinter welchen sie freilich an Kraft der Komik weit zurückstehen. Einigen von diesen kleinen burlesken Stücken gab Timoneda den Namen **Entremes**, der für ähnliche Farcen in der Zukunft beibehalten wurde.

Die wenigen dramatischen Arbeiten anderer Dichter dieser Zeit, von denen wir Kentniß haben [52b]), sind zu unbedeutend, um eine Besprechung zu verdienen.

Das schon citirte Auto des Timoneda, an sich wenig bemerkenswerth und von sehr einfacher Structur, führt uns zur Betrachtung des geistlichen Schauspiels der vorliegenden Periode. Der auf uns gekommene Vorrath der-

[52b]) **Farsa Rosiela, nuevamente compuesta. Cuenca, 1558,** von unbekanntem Verfasser.

Drei **Pasos** von unbekannten Verfassern, gedruckt in Timoneda's **Registro de representantes. Valencia, 1561.** In Timoneda's **Patrañuelo (Valencia, 1566)** wird nach einer Comödie **Feliciana** und in dem Index der Inquisition von 1559 einer **Comedia de Peregrino y de Ginebra** erwähnt.

artiger Productionen ist sehr gering, was allerdings befremden kann, aber noch nicht zu dem Schluß berechtigt, daß geistliche Darstellungen in diesen Jahren weniger allgemein gewesen seien, als in den früheren. Vielmehr finden sich Zeugnisse für das Gegentheil; so eine Verordnung in den Municipalgesetzen von Carrion de los Condes vom Jahre 1568, wonach am Frohnleichnamstage jährlich wenigstens zwei Autos aus der heiligen Schrift aufgeführt werden sollen [53]); sodann die Beschlüsse des Toledanischen Concils von 1565 und 1566, welche ungefähr dieselben Bestimmungen wiederholen, die hundert Jahre früher das Concil von Aranda eingeschärft hatte. Die geistlichen Stücke sollen nicht ohne vorhergegangene Prüfung durch die Kirchenobern, auch nie während des Gottesdienstes selbst in den Kirchen aufgeführt werden; die Vorstellungen am Tage der unschuldigen Kindlein werden gänzlich verboten; den Geistlichen endlich wird untersagt, in irgendwelchen Schauspielen Rollen zu übernehmen [54]).

[53]) Tit. I. Procesion del Corpus art. 7: Otrosi es ordenanza que en dicho dia en cada un año haya lo menos dos Autos que sean de la sagrada escritura, que se representen en dicha procesion, el uno en la media villa arriba y el otro en la media villa abajo, en el lugar donde le pareciere á la justicia y regimiento. — S. Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas. Madrid, 1812. S. 54.

[54]) Prohibet sancta synodus in posterum turpem illum abusum quod die Innocentium intra ecclesiam theatrales quidam ludi edi publice consuevere magna cum ordinis ecclesiastici ignominia, necnon et divinae majestatis offensa; quippe qui christianorum oculos, quos oportet ad spiritualia provocari, ab his ad peccandi libidinem avertant . . . spectacula vero, ludi quicumque et choreae quae alioqui praemisso examine permit-

Ein Weihnachtsspiel von Pedro Suarez de Robles (1561) liefert einen interessanten Beitrag zur nähern Kenntniß des Hergangs bei diesen kirchlichen Darstellungen. „Zuerst treten die Hirten (ihnen voran der, welcher das Psalterium oder Tamburin schlägt) in zwei getheilten Reihen auf und tanzen zum Klange der Musik, bis in die Mitte der Kirche, wo sie einige Verschlingungen machen; hinter den Hirten kommen die Engel mit Wachslichtern und (wenn das dazu Nöthige vorhanden ist) acht Engel, welche den für das allerheiligste Sacrament bestimmten Traghimmel halten; unter diesem gehen unsere liebe Frau und St. Joseph und schreiten bis an die Stufen des Hauptaltars vor, wo sich eine Wiege in Form einer Krippe befindet, in welche das Jesuskind gelegt wird, und vor welcher die heilige Jungfrau und St. Joseph niederknieen; zu beiden Seiten stellen sich die Engel, das Christkind betrach-

tente ordinario non alias in aliquot solemnitatibus ac processionibus agenda sint, nullo modo dum divina officia vel celebrantur vel dicuntur, intra ecclesiam ipsam agi permittantur... Caveant tamen episcopi et eorum vicarii nedum solemnitatis divinae causa ludos aliquot et spectacula edi publice permittere velint, ea permittant quae vel in minimo christianam religionem offendere vel spectantium animos in pravos mores quoquomodo inducere valeant... Decernit etenim sancta synodus non alios ludos, non alia spectacula permittenda ab episcopo fore, quam quae ad pietatem spectantium animos movere, et a pravis moribus deterrere possint.

Et ne quid fiat quod ordini ecclesiastico sit indecens, prohibet sancta synodus quoscumque in sacris constitutos aut beneficium ecclesiasticum habentes, ne in quocumque loco et tempore larvis personati incedant aut cujusque in quibuscumque spectaculis ac ludis personam agant, etc.

Concil. Tolet. a. 1565, act. cap. XXI.

tend, und nachdem die Hirten aufgehört haben zu tanzen, tritt ein Engel auf die Kanzel und spricht das Folgende [55])." Die Handlung des Stücks, dem diese Anweisungen für die Darstellung vorgesetzt sind, läuft dann folgender Maßen ab. Der Engel verkündigt den Hirten die Geburt Christi und verschwindet; die übrigen Engel stimmen einen Villancico zu Ehren des Neugebornen an und die Hirten, die den Gesang hören, beschließen, das göttliche Kind aufzusuchen; dann folgt ein anderer Villancico, von den Engeln und Hirten wechselweise angestimmt; die letztern nahen sich der Krippe, und jeder von ihnen bringt dem Kinde ein Geschenk dar, indem er ein Paar Strophen spricht; St. Joseph dankt ihnen und die heilige Jungfrau verspricht, ihre Fürsprecherin zu sein.

[55]) **Danza del santisimo nacimiento de nuestro Señor Jesucristo al modo pastoril, compuesta por Pedro Suarez de Robles, clérigo de evangelio, natural de Ledesma. Madrid, 1561.**

Han de salir los pastores en dos hileras repartidos; delante de ellos el que tañe el psalterio ó tamborino: al son irán danzando hasta en medio de la iglesia, y alli harán algunos lazos, y tras de los pastores irán los ángeles con los ciriales, y si hubiere aparejo ocho ángeles que llevan el palio del Santisimo Sacramento, y debajo irá nuestra Señora y san José, y llegarán hasta las gradas del altar mayor, y alli estará una cuna á modo de pesebre, y alli pondrán al niño Jesus, y de rodillas nuestra Señora y san José puestas las manos como contemplando; los ángeles repartidos á un lado y á otro, y mirando hácia el niño, y estando de esta manera acabarán los pastores de danzar: y luego saldrá un ángel al púlpito y dirá lo siguiente .... y los pastores oyendo la voz mostrarán espantarse mirando para arriba á una y otra parte.

Den obenerwähnten Verordnungen des Concils von Toledo, die um dieselbe Zeit noch durch ähnliche des Compostelanischen und später durch die des Toledanischen von 1582 unterstützt wurden, gelang es, wie sich weiter unten zeigen wird, zwar nicht, die Schauspiele ganz aus den Kirchen zu vertreiben; jedoch scheinen sie beigetragen zu haben, die geistlichen Darstellungen außerhalb der Gotteshäuser mehr in Aufnahme zu bringen, so daß diese nicht bloß als Autos, wie seit lange bei verschiedenen Festen auf eigens dazu erbauten Gerüsten gespielt worden waren, erhöhte Theilnahme fanden, sondern auch als **Comedias divinas** von den sonst für weltliche Stücke bestimmten Bühnen Besitz nahmen. Uebrigens treffen wir hier auf einen Punkt, wo ein kaum zu hebendes Dunkel über der Entwicklung des spanischen Schauspiels liegt. Aus der ganzen Zeit von 1561 bis zu dem letzten Decennium des Jahrhunderts ist uns kein einziges geistliches Drama aufbewahrt; auch keine Notiz, aus der sich auf die Beschaffenheit der verlorengegangenen schließen ließe. Nur jene wiederholten kirchlichen Verdammungsurtheile machen wahrscheinlich, daß die religiösen Darstellungen sich keineswegs auf jene einfache Weise beschränkten, die wir in den vorhin betrachteten gedruckten Autos wahrnahmen, und die eine solche Mißbilligung in keiner Art provociren konnte. Vielmehr wurden allem Vermuthen nach, die Lebensgeschichten der Helden des alten und neuen Testaments, der Heiligen u. s. w. in einer den französischen Mysterien und Moralitäten verwahdten Art aufgeführt, mit vielfacher Handlung und reichem Personal ausgestattet, mit Allegorie und ausgelassenem Volkswitz verbrämt. Wann aber entwickelte sich die

specielle allegorische Form des **Auto sacramental**, die nachher zu so allgemeiner Geltung gelangte? Oder war dies schon vor dem angedeuteten Zeitpunkt geschehen? Die Möglichkeit hiervon kann nicht abgeleugnet werden; sahen wir doch schon bei'm Gil Vicente die Anfänge solcher allegorisch-religiösen Dichtungen; und daß die Autos von ächt-spanischem Ursprung, die wir bisher betrachtet haben, nichts von Allegorie enthalten, entscheidet nicht dagegen, da wir in ihnen nur Reste einer ursprünglich unstreitig viel reicheren Literatur besitzen. Wann endlich kamen die **Comedias divinas** als von den **Autos** gesonderte Stücke auf? Diese Fragen werden hier gestellt, ohne daß der Versuch gemacht werden soll, eine Antwort darauf zu geben, die sich doch nur auf Vermuthungen gründen könnte. Wenn sich einst bei den Spaniern ein gleicher Eifer für die Erforschung ihrer alten Literaturdenkmale regen wird, wie neuerdings in Frankreich, England und Deutschland, so werden Nachforschungen in den Archiven der Kirchen und Klöster ohne Zweifel Documente zu Tage bringen, aus denen sich Licht über diesen Gegenstand verbreiten muß. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird sich dann als gewiß herausstellen, was bis jetzt nur aus einzelnen Spuren gemuthmaßt werden kann, daß die alten geistlichen Dramen sich in Spanien ebenso wie in Frankreich und England in zwei große Hauptmassen zerlegten: in historische Darstellungen der heiligen Geschichten (Mysterien oder Mirakelspiele) und in moralisch-allegorische Stücke (Moralitäten). Aus ersteren sind unter dieser Voraussetzung dann die späteren **Comedias divinas**, aus letzteren die **Autos** (in der Bedeutung,

welche diesem Namen nachher ausschließlich beigelegt wurde) hervorgegangen.

Auf nicht mindere Schwierigkeiten stößt der Geschichtschreiber des spanischen Theaters, wenn er den Fortgang des weltlichen Schauspiels unter den nächsten Nachfolgern des Lope de Rueda verfolgen will; denn die dramatische Literatur, aus welcher er, als aus der sichersten Quelle, schöpfen könnte, ist untergegangen; einige zufällig aufbewahrte Notizen aber, auf die er somit allein angewiesen ist, verlieren sich nur zu sehr unter Widersprüchen. Am unzweideutigsten sind noch die Nachrichten über die Bestrebungen einiger Dichter zu Sevilla. Diese schon von Alters her blühende, nun aber als Mittelpunkt des spanischen Verkehrs mit Amerika zu noch höherem Flor gelangte Stadt scheint der dramatischen Kunst ein besonders günstiges Terrain geboten zu haben. Von hier war Lope de Rueda ausgegangen; hier aber stellte sich auch den mehr volksmäßigen Versuchen des Letztern eine wesentlich verschiedne Richtung gegenüber. Eine gelehrtere Partei nämlich machte die Nachahmung des antiken Schauspiels zu ihrer Hauptaufgabe. Die Anfänge dieses Strebens, über das wir vornämlich durch die Poetik des Juan de la Cueva unterrichtet sind, reichen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinauf. Juan de Malara, ein Sevillaner von Geburt, der bedeutendste Repräsentant desselben, hatte schon 1548, als er in Salamanca studirte, eine Comödie Locusta geschrieben und von den Studenten der dortigen Universität aufführen lassen. Später in seine Vaterstadt zurückgekehrt, scheint er eine Menge von Lustspielen in der Manier der Alten auf die dortige Bühne gebracht

zu haben. Von einem dieser Stücke, das 1561 in einem Kloster zu Utrera gespielt wurde, berichtet ein alter Annalist, es sei in Nachahmung der lateinischen Comödiendichter und, im Gegensatz zu den Lustspielen des Lope de Rueda, ganz in Versen geschrieben gewesen [56]). La Cueva gibt dem Malara den Beinamen des Bätischen Menander und berichtet, um dieselbe Zeit seien auch die Sevillanischen Dichter Guevara, Gutierre de Cetina, Cózar, Fuentes und Megia als Verfasser von Lustspielen im antiken Styl berühmt geworden. „Diese Männer — fährt er fort — überschritten in nichts die alten, bei den Griechen beobachteten Gesetze, sei es, daß damals die Zuschauer lenksamer, oder daß sie geschmackvoller und gebildeter waren, als in unserer Zeit; mochte die Fabel auch schmuck- und kunstlos und arm an Inhalt sein, sie wurde doch ohne undankbares Mißfallen angehört. Eine Truppe von drei Personen auf der Bühne stellte das Volk vollkommen zufrieden. Ein Mantel, ein Hirtenkleid, ein Schäferstab, ein Vater, eine Hirtin, ein einfältiger Bursche, ein listiger Sclave und ein treuer Diener waren das Uebliche, ohne daß man den Raub der spartanischen Königin gekannt hätte, oder mehr als die anmuthige Wiese, die Weide und die Pappel [57]).“

Auch Tragödien im Style der Alten scheinen in Sevilla schon früh gesehen worden zu sein. Von dem genannten

[56]) **Rodrigo Caro, Claros varones de Sevilla** und **Antiguedades de la villa de Utrera. S. Navarrete, Vida de Cervantes. Madrid, 1819. S. 410. — Moratin, Catálogo, z. J. 1561.**

[57]) **Parnaso español, T. VIII. Juan de la Cueva, Egemplar poético.**

Malara heißt es bei la Cueva, er habe mil Tragedias auf die Bühne gebracht, sich aber in dieser Gattung in etwas von den beengenden Schranken des antiken Trauerspiels befreit und die classische Form mit einer neueren Weise zu vermitteln gesucht. Der Ausdruck mil ist hier übrigens wohl nicht wörtlich für tausend zu nehmen, wie Signorelli gethan hat, sondern in dem Sinne, wie er noch jetzt in der Sprache des gewöhnlichen Lebens für sehr viel gebraucht wird. Nur von einem dieser zahlreichen Trauerspiele des Malara hat sich der Titel erhalten; es hieß Absalon (Juan de Málara, Filosofia vulgar, gedruckt 1568); zum Druck scheint keins derselben gekommen zu sein.

Im übrigen Spanien gelangte die dramatische Schule von Sevilla schwerlich zu bedeutendem Einfluß; Juan de la Cueva, selbst ein Sevillaner, ist der Einzige, der ihrer ausdrücklich erwähnt. Zweifelhaft ist es, ob Agustin de Rojas sich auf die Leistungen der genannten Dichter oder auf andere verloren gegangene bezieht, wenn er die Fortbildung der Comödie nach Lope de Rueda mit folgenden Worten schildert: „Hierauf, als sich der Geschmack verfeinerte, begannen die Dichter den früheren Brauch zu verlassen und die schlechtgefügte Prosa mit pastoralen Strophen zu vertauschen [58]. Man stellte Schäferspiele in sechs Jornadas dar, ohne Gold und Seide und ohne weiteren Apparat als ein Hirtenkleid, eine Laute, eine Guitarre und einen Bart von Pelz. Nach und nach legte man die Bärte

[58]) Das Wort Endechas scheint hier noch in einer allgemeinern Bedeutung genommen zu sein, nicht in der speciellen, wonach es später dreifüßige trochäische Verse mit Assonanzen bezeichnete

und Schäferkleider ab und fing an, Liebesbegebenheiten in die Comödien einzuführen; in diesen gab es nun schon eine Dame, einen Vater, der sie bewacht, einen verschmähten Galan und einen andern bevorzugten, einen Alten der den Liebenden Vorwürfe macht, einen Lustigmacher, der bei ihnen herumspionirt, einen Nachbarn, der sie verheirathet und einen andern, der die Hochzeitsfeier veranstaltet. Schon gab es ein Costüm für den Vater [59]), einen Bart und eine Perücke, und eine Frauenkleidung; die Frauenrollen aber wurden damals von Knaben gespielt." Daß sich hier Rojas in einem Punkt entschieden irrt, springt in die Augen; Liebe war schon der Mittelpunkt von allen Comödien des Lope de Rueda gewesen und konnte nicht erst nach ihm als Springfeder der Begebenheiten in's Lustspiel eingeführt werden. Auch im Uebrigen erweckt die Schilderung durch ihre Vagheit und Unbestimmtheit den Verdacht, sie möchte auf unzureichende Kenntniß von dem Entwicklungsgange des spanischen Theaters gegründet sein. Daß ihr durchwegs Irrthum zu Grunde liege, läßt sich freilich nicht nachweisen; aber nur die Notiz, die sie am Schlusse gibt, wird noch anderweitig bestätigt; ein unter Philipp II. erlassenes Gesetz nämlich verbot den Frauen, auf der Bühne zu erscheinen, und man griff daher zu dem Mittel, die weiblichen Rollen von Jünglingen spielen zu lassen. Dies Gesetz ward jedoch noch unter derselben Regierung, wie es scheint schon um 1580, wieder aufgehoben [60]).

[59]) Wörtlich „einen Sack für den Vater," d. h. einen Sack, in den das Costüm des Vaters gepackt wurde.

[60]) Alonso mozo de muchos amos, compuesto por el Doctor Geronimo de Alcala Yañez Barcelona, 1625. S. 141.

Als Autores, die sich unmittelbar nach Lope de Rueda auf den Bühnen berühmt machten, nennt Rojas die Toledaner Bautista, Juan Correa, Herrera und Pedro Navarro [61]). Ob diese Vorsteher von Schauspielertruppen alle auch zugleich Comödiendichter waren, läßt sich nicht bestimmt angeben. Denn die ursprüngliche Bedeutung von Autor, welche jene beiden Functionen umfaßte, verlor sich früh in die engere, wonach das Wort nur einen Theaterdirector bezeichnete. Der genannte Navarro erfand, nach dem vagen Ausdruck des Viage entretenido und des Catalogo real de España, die Theater, d. h. wohl Maschinerie, Scenerie und bewegliche Decorationen, Alles jedoch unstreitig noch in sehr mangelhafter Weise [62]). Etwas ausführlicher ist Cervantes über diesen Punkt. „Auf Lope de Rueda — sagt er — folgte Navarro, von Toledo gebürtig, welcher den Ruf erwarb, die Rolle eines feigherzigen Rufians vortrefflich zu spielen. Dieser hob in etwas die äußeren Vorrichtungen der Schauspiele und verwandelte den Sack, der früher die Kleider enthielt, in Koffer und Kasten; er brachte die Musikanten, die früher hinter dem Vorhange sangen, auf die offne Bühne; er nahm den Schauspielern die Bärte (denn früher spielte keiner ohne falschen Bart), und ließ sie alle mit unbärtigem Gesichte spielen, mit Ausnahme derjenigen, welche Greise oder andere Rollen, zu denen eine Veränderung des Gesichts nothwendig ist, vorstellten. Er erfand

[61]) Viage entretenido, Ausgabe von 1793 S. 278

[62]) Ib. S. 116. Cat. real de Esp. por Rodrigo Mendez de Silva, fol. 121 b.

Theatermaschinen, Wolken, Donner und Blitze, Herausforderungen und Schlachten."

Ein anderer Autor, der mit den obigen gleichzeitig, d. h. um's Jahr 1570, Ruf gehabt zu haben scheint, Cosme de Oviedo aus Granada, soll zuerst die Gewohnheit aufgebracht haben, Titel und Personal der aufzuführenden Comödien durch Anschlagzettel bekannt zu machen.

Vermuthlich zogen diese Schauspieldirectoren mit ihren Truppen in der Regel unstät im Lande umher, spielten, wie sich Gelegenheit bot, bald hier, bald dort; bald in den Dörfern und Marktflecken auf schnell und kunstlos aufgeschlagenen Bühnen, bald in den größern Städten, wo sie zum Theil schon stehende und besser eingerichtete vorfanden, wie in Sevilla, Valencia und Madrid.

Bevor von der Gründung und ersten Fortbildung der Theater in letzterer Stadt gehandelt wird, scheint es angemessen, hier einige Nachrichten über das Leben und Treiben der umherziehenden Schauspielertruppen mitzutheilen. Dies kann freilich nur mit Verletzung der strengen chronologischen Ordnung geschehen, da das Werk, aus dem wir allein zu schöpfen vermögen, jene schon so oft angezogene „unterhaltende Reise" (viage entretenido) des Agustin de Rojas einer etwas späteren Zeit angehört und sich in seinen Schilderungen zunächst auf die letzten Jahre des 16. und die beiden ersten des 17. Jahrhunderts bezieht. Wir glauben jedoch, uns eine solche Anticipation erlauben zu dürfen; einmal, weil Grund vorhanden ist, anzunehmen, daß diese Schilderungen im Wesentlichen auch für die vorliegende frühere Periode Geltung haben; dann, weil später, wo die auf den Bühnen der Hauptstädte concentrirte Schauspielkunst

unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, sich schwerlich Gelegenheit zum Eingehen auf ähnliche Specialitäten bieten wird.

Agustin de Rojas Villandrando [63]), um 1575 zu Madrid geboren, trat mit sechszehn Jahren in Kriegsdienste, diente sechs Jahre unter den Truppen Philipp's II. in Frankreich, war eine Zeit lang in la Rochelle gefangen, und kehrte von da unter vielen Drangsalen nach Spanien zurück. Hier versuchte er sich in verschiednen Handwerken und Dienststellungen; kein Guzman de Alfarache oder Lazarillo de Tormes — sagt er selbst — kann mehr verschiedne Lagen erprobt, mehr verschiednen Herren gedient haben. Aber ihm wollte nichts gelingen. Zuletzt ward er, „um sich in Allem zu versuchen", Schauspieler, und schrieb als solcher um 1602 seine „unterhaltende Reise", deren erste Ausgabe im folgenden Jahre zu Madrid im Druck erschien [64]). Wie lange Rojas Schauspieler blieb,

[63]) Die besten Nachrichten über sein Leben findet man in seinen eignen Schriften. S. außerdem die Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Su Autor D. Josef Antonio Alvarez y Baëna. Madrid, 1789. Der Artikel Rojas bei Nicolas Antonio wimmelt von Irrthümern.

[64]) Daß dieses Werk im Jahre 1602 entstanden ist und somit Baëna und Nicolas Antonio irren, wenn sie eine Ausgabe von 1583 anführen, beweisen die beiden folgenden Stellen:

Santa Fé se fundó el año de 1491, de manera que habrá ciento y once años que la fundó el rey Fernando.

Miércoles de Ceniza del año pasado de 1601 la Reyna de Inglaterra sentenció à degollar algunos Grandes de su Reyno.

Es muß bemerkt werden, daß die oft citirte Loa de la Comedia, wie aus den vorangehenden Gesprächen der Freunde erhellt, eine der frühesten, wo nicht die allerfrüheste der von Rojas verfaßten Loas und somit noch um einige Jahre älter ist, als das übrige Werk.

wird nicht gemeldet; gewiß aber ist, daß er im Jahre 1611, als er ein anderes Buch **El buen Repúblico** herausgab, das Theater verlassen hatte und als öffentlicher Notar in Zamora ansässig war.

Die „unterhaltende Reise", ein, wie vier bald hinter einander erschienene Auflagen beweisen zu seiner Zeit vielgelesenes Buch, aus welchem Scarron wahrscheinlich die Idee zu seinem **Roman comique** geschöpft hat, besteht aus sehr verschiedenartigen, nicht eben glücklich mit einander verschmolzenen Bestandtheilen. Ein regelmäßiger Plan liegt ihm nicht im geringsten zu Grunde. Aus den Erinnerungen seines früheren Soldatenlebens und aus dem, was er später als Schauspieler erlebt und gesehen hatte, versuchte Rojas ein Buch zu machen; zugleich aber wollte er verschiedne **Loas** von seiner Composition in's Publikum bringen, und mit manchen hier und da aufgerafften gelehrten Kenntnissen groß thun. Als Faden, um das Ganze zusammenzuhalten, dienen Gespräche zwischen vier Schauspielern, die im Gefolge einer größeren Truppe, auf der Wanderung begriffen sind. Die Reise geht von Sevilla nach Granada, dann nach Toledo, Valladolid u. s. w. In den bedeutenderen Städten wird längere Zeit Halt gemacht; aber ausführliche Schilderung der dort gegebenen Darstellungen vermißt man. Um sich unterwegs die Zeit zu vertreiben, theilen sich die Reisenden — Rios, Ramirez, Solano und unser Rojas — bald dieses bald jenes ihrer Erlebnisse, diese und jene Notiz über die auf der Wanderung berührten Ortschaften mit. Hierbei kommt denn viel ganz Geringfügiges und viel seichte, unnütz ausgekramte Gelehrsamkeit zum Vorschein; aber unter einem Wust von ganz Uninte=

ressantem auch mancher ergötzliche Schwank und mancher merkwürdige Beitrag zur Kenntniß des damaligen Theaterwesens. Wir heben davon Folgendes aus.

„Solano und ich — so erzählt Rios, einer jener wandernden Comödianten — wir verließen Valencia, und zwar, wegen eines uns dort zugestoßenen Unfalls, der Eine zu Fuß und ohne Mantel, der Andere gehend und im bloßen Wamms. Es war schon Abend, als wir, halb gerädert und Beide zusammen nur im Besitz von acht Hellern, in ein Dorf kamen. Wir gingen in eine Herberge, um Betten zu verlangen; aber man sagte uns, es seien keine zu haben, weil gerade Messe sei. Da ich sah, daß uns wenig Aussicht übrig blieb, welche zu bekommen, so verfiel ich auf eine List, und ging in ein anderes Wirthshaus, wo ich mich für einen indischen Kaufmann ausgab; die Wirthin fragte mich, ob wir Gepäck bei uns hätten, und ich antwortete, wir reisten zu Wagen wären aber zu Fuß vorausgegangen; inzwischen, bis zur Ankunft des Wagens mit unserem Gepäck, möchte sie uns zwei Betten zurichten und ein Nachtessen bereiten. Sie that es; ich aber ging unterdessen zum Alcalden des Dorfs und sagte ihm, es sei eine Schauspielertruppe angekommen; ob er ihr wohl erlauben wolle, auf der Durchreise in diesem Ort zu spielen. Er fragte mich, ob es ein geistliches Stück sei; ich antwortete: ja, und er gab mir die Erlaubniß. Ich eilte nach Hause und sagte Solano, er solle das Auto von Cain und Abel rasch einmal durchgehen und sich dann an einen Ort, den wir verabredeten, begeben, um die Casse zu führen, denn wir wollten heute noch eine Vorstellung geben. Dann machte ich mich auf, um ein Tamburin zu suchen,

that einen Bart von Pelz um und posaunte unsere Comödie im ganzen Dorfe aus. Da viele Leute da waren, so fehlte es nicht an Zuspruch. Dies abgemacht, behielt ich das Tamburin, nahm den Bart ab, ging zur Wirthin und sagte zu ihr: Eben kommen meine Waaren; gebt mir den Schlüssel zu meinem Zimmer, damit ich sie verschließen kann. Sie fragt mich, was es für Waaren seien, und ich antworte: Specereien. Kaum habe ich den Schlüssel, so stürze ich auf das Zimmer, reiße die Linnen von den Betten, einen alten Teppich vom Fußboden, raffe noch zwei oder drei andere Lappen zusammen, werfe das Alles, in einen Pack zusammengerollt, zum Fenster hinaus, und stürze schnell wie der Blitz die Treppe hinunter. Im Hofe redet mich der Wirth an und sagt: „Herr Indianer, eben sind Schauspieler angekommen, die eine Comödie aufführen wollen; haben Sie nicht Lust, hinzugehen? Sie sollen sehr gut spielen.“ Ich antworte: ja, und eile in aller Hast hinaus, um die hinuntergeworfenen Gegenstände, mit denen wir das Stück spielen wollen, aufzuheben, ehe der Wirth Unrath merkt; aber wie viel ich auch suche, ich finde nichts. Nun wird mir wegen des Ausgangs bange; ich laufe in die Schenke, wo Solano schon die Eintrittsgelder der Zuschauer in Empfang nimmt; ich erzähle ihm, was vorgefallen, er läßt die fernere Einnahme im Stich und wir machen uns mit dem Gelde auf und davon. Nun stellt Euch vor, wie gefoppt die Leute im Dorfe zurückblieben, die Einen ohne Kaufleute und Betttücher, die Andern um ihr Geld und um die Comödie geprellt.

„Diese Nacht marschirten wir nur wenig und auf Seitenwegen; am Morgen untersuchten wir unsere Börse

und fanden drei und einen halben Realen darin, Alles in kleiner Münze. Ihr seht, wir waren nun zwar reich, aber voll Angst. Eine Meile weiter entdeckten wir eine Hütte, wo wir einkehrten und Wein aus einer Kürbisflasche, Milch aus einem Troge und Brod aus einem Quersack bekamen. Nach beendigtem Frühstück brachen wir auf und langten gegen Abend in einem anderen Orte an, wo wir gleich darauf sannen, einen Gewinnst zu machen. Ich holte uns Erlaubniß zum Spielen, trieb zwei Laken auf, rief die Ekloge auf der Straße aus, verschaffte mir eine Guitarre, wußte die Wirthin zu gewinnen, und sagte zu Solano, er solle sich an die Kasse setzen. Als das Haus voll war, trat ich auf und sang die Romanze Afuera afuera, aparta aparta, blieb aber nach der ersten Strophe stecken, wobei mich die Zuschauer verblüfft ansahen. Dann sagte Solano eine Loa her und machte damit die Fehler der Musik wieder gut. Ich mumme mich in ein Laken und fange an, meine Rolle zu spielen; als aber Solano als Gott Vater auftritt, ein Licht in der Hand und in ein Laken gehüllt, das in der Mitte ein großes Loch hat und rings um den Bart herum ganz mit Weintrestern beschmutzt ist, glaube ich vor Lachen vergehen zu müssen; das arme Publicum wußte nicht, was mit ihm vorgegangen sei. Da das vorüber war, erschien ich als Lustigmacher und führte mein Zwischenspiel auf. Nachher, in der Scene, wo ich als Cain den Brudermord begehen muß, habe ich das Messer vergessen; ich bin nicht faul, nehme mir den Bart vom Kinn und schneide damit dem armen Abel die Kehle ab; da werden die Zuschauer wild; man fängt an, uns zu schimpfen; ich bitte um Nachsicht für unsere Fehler, die

übrige Truppe sei noch nicht angekommen; aber es will nichts fruchten. Zuletzt, als Alle in Aufruhr sind, kommt der Wirth herbei und sagt uns, wir möchten uns aus dem Staube machen, sonst werde es Prügel auf uns regnen. Bei dieser köstlichen Botschaft nahmen wir Reißaus und setzten noch dieselbe Nacht mit mehr als fünf Realen, die wir eingenommen, unsere Reise fort. Nachdem wir dies Geld aufgezehrt und unsere wenigen Habseligkeiten verkauft hatten, langten wir nach unsäglich mühsamer Wanderung — auf der wir oft nichts zu essen bekamen als Pilze vom Felde, barfuß gingen, unter freiem Himmel schliefen, den Maulthiertreibern bei'm Aufladen oder Wasserholen halfen und einmal vier Tage lang von nichts als rohen Rüben lebten — eines Abends in einer Schenke an, wo uns vier Fuhrleute zwanzig Maravedis und eine Wurst gaben, damit wir ihnen eine Comödie aufführten. Unter solchen Mühsalen kamen wir an das Ziel unserer Reise (einen Ort in der Nähe von Zaragoza), Solano im Wamms und ohne Rock, den er in einem Wirthshaus verpfändet hatte; ich ohne Hemd, in einer zerfetzten Jacke, schmutzigen leinenen Hosen und mit ganz durchlöchertem Strohhut. Da ich mich so zerlumpt sah, entschloß ich mich, bei einem Pastetenbäcker in Dienst zu gehen; Solano aber hatte keine Lust, irgend ein solches Auskunftsmittel zu ergreifen. So standen die Sachen, als wir ein Tamburin schlagen hörten; es war ein Knabe, der auf der Straße ausrief: Heute Abend wird die vortreffliche Comödie „die vertauschten Freunde" aufgeführt. Kaum hörte ich das, so ging mir ein neues Licht auf. Wir gingen auf den Knaben zu, und als dieser uns erkannte, ließ er das Tamburin fallen und

fing an, vor Freude zu tanzen. Wir fragten ihn, ob er uns nicht mit etwas Geld aushelfen könne, und alsbald gab er uns Alles, was er in einen Knoten seines Hemdes gewickelt bei sich trug. Wir kauften Brod, Käse und ein Stück Stockfisch, und ließen uns, nachdem wir gegessen hatten, zum Director der Truppe bringen. Es war Martinazos; ich weiß nicht, ob er sich freute, uns in diesem Spitzbubenaufzug zu sehen, aber er umarmte uns, ließ sich unsere Leidensgeschichte erzählen, gab uns zu essen, und sagte, wir möchten uns reinigen, damit seine Kleider nicht verdorben würden, denn er wolle uns unter seine Schauspielergesellschaft aufnehmen. Wirklich spielten wir schon denselben Abend mit, und am folgenden Tage wurde ein Contract mit uns abgeschlossen, wonach jeder von uns drei Viertelrealen für jede Vorstellung erhielt. Zugleich bekam ich eine Rolle aus einer Comödie von der Auferweckung des Lazarus zum Einstudiren, und Solano sollte darin den Heiligen spielen. Jedesmal, wenn dies Stück aufgeführt wurde, zog der Director im Ankleidezimmer sein Kleid aus und lieh es dem Solano, wobei er immer sagte: Hüte Dich, mir kein Ungeziefer hinein zu bringen. Sobald die Vorstellung vorüber war, mußte dann der arme Lazarus sich eben dort entkleiden und seine alten Lumpen wieder anziehen. Ich bekam Strümpfe, Schuhe, einen Hut mit vielen Federn und einen weiten seidenen Rock, unter dem ich meine inzwischen gewaschenen leinenen Hosen trug, und machte in dieser schmucken Tracht eine ganz stattliche Figur. Dies lustige Leben, wobei wir wenig zu essen bekamen, aber viel marschiren und die Theatergarderobe auf dem Rücken schleppen mußten, dauerte etwas über vier Wochen.

Während wir so von Ort zu Ort zogen, sagte uns der Director eines Tages, als es viel geregnet hatte, es sei nur noch eine kleine Stunde bis in's Nachtquartier, wir möchten doch zu Zweien seine Frau tragen; er und zwei Andere wollten die Garderobe allein übernehmen, und das Tamburin und übrige Geräth könne der Knabe schleppen. Was war da zu thun? Der Frau gefiel der Vorschlag sehr, und wir mußten uns schon bequemen, unsere Hände zum Tragsessel für sie herzugeben. Dergestalt als Packesel dienend, kamen wir mehr todt als lebendig, ganz beschmutzt und mit wunden Füßen in's Nachtquartier. Der Director kam gleich um Erlaubniß zum Spielen ein, und wir mußten nach allen unsern Strapatzen noch den Lazarus aufführen. Mein Freund und ich zogen unsere geliehenen Kleider an; als aber die Auferweckungsscene kam, und der Director, welcher den Christus spielte, wiederholt zu Lazarus sagte: Steh auf, Lazarus! **Surge! surge!** so erwartete man vergebens, daß Lazarus auferstehen werde. Man ging an's Grabmal, indem man glaubte, er sei eingeschlafen, fand aber, daß er schon geistig und körperlich auferstanden war, ohne eine Spur von seinen Kleidern zurückzulassen. Die Zuschauer und der Director geriethen in starres Erstaunen und hielten das Verschwinden des Heiligen für ein Wunder; ich aber, der wohl merkte, was es damit für eine Bewandtniß habe und daß Solano durchgegangen sei, machte mich flugs auf, ihn einzuholen, und schlug, so wie ich ging und stand, den Weg nach Zaragoza ein, ohne jedoch eine Spur von Solano aufzufinden. Auch der Director hat gewiß nie wieder etwas von seinen Kleidern gesehen, noch die Zuhörerschaft etwas vom Lazarus, den sie

ohne Zweifel gen Himmel gefahren glaubte [65]). — In Zaragoza trat ich dann unter eine bessere Truppe und gab jenes mühselige Leben auf."

Anderswo schildert Rojas die verschiednen Arten von Comödiantentruppen, die zu seiner Zeit im Lande umherzogen. „Es gibt acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen, alle von einander verschieden, nämlich **Bululu, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farándula** und **compañia** *Bululu* ist ein Schauspieler, der allein und zu Fuße reist; sobald er in ein Dorf kommt, geht er zum Pfarrer und sagt ihm, er wisse eine Comödie und einige **Loas**; wenn noch der Barbier und der Sacristan kämen und sie etwas Geld für ihn zusammenschössen, womit er weiter reisen könne, so wolle er sie ihnen hersagen. Pfarrer, Barbier und Sacristan kommen zusammen, der Schauspieler steigt auf einen Kasten und führt sein Stück auf, indem er immer bemerkt: „jetzt tritt der und der auf, jetzt die Dame und sagt das und das"; unterdessen sammelt der Pfarrer in seinem Hut Almosen für ihn, und bringt vier oder fünf Kupferstücke zusammen; zuletzt bekommt unser Comödiant noch ein Stück Brod und eine Schüssel Suppe, und setzt seinen Weg fort, bis ihm das Glück wieder wohl will. — *Ñaque* bedeutet zwei Männer, die ein Zwischenspiel, auch wohl hier und da ein Auto aufzuführen wissen, ein Paar Octaven und zwei oder drei Loas hersagen, einen Bart von Pelz tragen, das Tamburin

[65]) Diese lustige Begebenheit hat Le Sage, der den Spaniern so viel verdankt, in einer der ergötzlichsten Episoden seines Gil Blas (Buch X. Cap. 10, **Hist. de Cipion**) variirt.

schlagen und einen Ochavo (zwei Maravedis) oder hier in Aragon einen Dinerillo Eintrittsgeld nehmen. Sie leben genügsam, schlafen in ihren Kleidern, gehen barfuß, essen sich selten satt, fangen sich im Sommer auf dem Felde die Flöhe ab, und spüren Winters wegen der Kälte das Ungeziefer nicht. — *Gangarilla* ist schon eine größere Gesellschaft; hier gibt es drei oder vier Männer, einen, der den Narren zu machen versteht und einen jungen Menschen, der die Damenrollen spielt; sie führen das Auto vom verlornen Schafe auf, haben Bärte und Perrücken, leihen sich gerne Frauenkleider und Hauben (und vergessen bisweilen, sie zurückzugeben), spielen zwei komische Entremeses, lassen sich den Platz mit einem Cuarto (vier Maravedis) bezahlen und nehmen auch Brod, Eier, Sardellen und andere Lebensmittel als Eintrittsgeld an. Bisweilen können sie sich Braten und Wein spendiren; aber sie haben viel zu marschiren, schlafen auf dem Boden, spielen auf jedem Meierhofe und gehen immer mit untergeschlagenen Armen, weil sie nie einen Mantel haben. — Ein *Cambaleo* besteht aus einer Frau, welche singt, und fünf Männern, welche heulen; diese führen eine Comödie, zwei Autos, drei oder vier Entremeses und einen Pack mit Kleidern, so leicht, daß ihn eine Spinne transportiren könnte. Sie tragen die Frau bisweilen auf dem Rücken, bisweilen auf einem Tragsessel; lassen sich auf den Meierhöfen für ihr Spielen Brod, Trauben und eine Olla geben; nehmen in den Dörfern oder Städtchen sechs Maravedis, ein Stück Schlackwurst, ein Bündel Flachs und Alles, was man ihnen geben will, ohne auch das Geringste zu verschmähen; bleiben vier bis sechs Tage an einem Ort, miethen für die Frau ein Bett, be-

kommen, wenn sie sich gut mit der Wirthin stehen, eine Streu mit einer Decke, und schlafen in der Küche. Im Winter ist der Strohboden ihre beständige Wohnung. Mittags setzen sie sich um einen Tisch, oder bisweilen auch auf's Bett, und essen eine Olla mit Rindfleisch und Jeder sechs Schüsseln Suppe; die Frau vertheilt das Essen und gibt Jedem seine Portion Brod und Wein (der mit Wasser gemischt wird); aber das Abwischen wird ihnen schwer, denn sie alle zusammen haben nur eine Serviette. — Unter *Garnacha* versteht man eine Gesellschaft von fünf oder sechs Männern, einer Frau, welche die erste Dame und einem Knaben, der die zweite spielt; ihre Garderobe, die sie in einer Kiste führen, besteht aus zwei Röcken, einem weiten Ueberwurf, drei Pelzen, Bärten und Perrücken und einem Frauenkleide von Halbwollenzeug; ihr Repertoire aus vier Comödien, drei Autos und eben so vielen Zwischenspielen. Die Kiste wird von einem Esel getragen, auf dem hinten ächzend und stöhnend die Frau sitzt und den die Uebrigen vor sich her treiben. Sie bleiben acht Tage an einem Ort, schlafen zu vieren in einem Bett, essen Olla von Rind- und Hammelfleisch und Abends zuweilen ein ganz gut zugerichtetes Fricassee; haben den Wein in Nöseln, das Fleisch in Unzen, das Brod in Pfunden und den Hunger in Centnern. Sie geben Privatvorstellungen für ein gebratenes Huhn, einen gekochten Hasen, vier Realen in Geld und zwei Quart Wein, oder durchschnittlich für zwölf Realen. — In einer *Boxiganga* sind zwei Frauen, ein Knabe und sechs oder sieben Männer; die Mitglieder einer solchen Truppe haben oft Unannehmlichkeiten, weil es selten fehlt, daß sich ein Bravo, ein Taugenichts, ein Ver-

liebter oder ein Eifersüchtiger unter sie mischt, wodurch ihre Sicherheit, ihre Zufriedenheit und ihr Geldbeutel beeinträchtigt werden. Sie führen sechs Comödien, drei oder vier Autos, fünf Zwischenspiele und zwei Koffer (einen mit dem Apparat der Comödie und den andern für die Frauenkleider), und miethen vier Lastthiere, eins für die Koffer, zwei für die Frauen und das vierte für die Uebrigen, die der Reihe nach und jede Viertelstunde abwechselnd darauf reiten. Alle sieben pflegen nur zwei Mäntel zu haben und lassen es sich umgehen, sie zu tragen; oft aber geht ihnen der Maulthiertreiber damit durch. Sie essen gut, schlafen zusammen in vier Betten und geben ihre Vorstellungen des Abends, an Festen aber des Tags. Unterwegs schlafen sie gern unter den Schornsteinen wegen der Würste und Schinken, die darin aufgehängt sind, wickeln sich die Würste, deren sie habhaft werden können, um den Leib und entführen sie. Eine solche **boxiganga** ist gefährlich, denn sie ist veränderlicher als der Mond und unsicherer als ein Gränzland, wenn ihr nicht ein guter Director vorsteht. — Die ***Farándula*** steht der **Compañia** am nächsten. Die Schauspieler dieser Classe führen drei Frauen, achtzehn Comödien und zwei Koffer mit Gepäck bei sich, reisen zu Maulthier oder auch auf Karren, besuchen die bedeutenderen Ortschaften, essen apart, sind gut gekleidet, geben am Frohnleichnamsfest Vorstellungen zu zweihundert Ducaten, führen ein lustiges Leben und tragen Federn auf den Hüten oder Helmbüsche auf den Helmen. Hier gibt es Galane, die, den Hut in's Gesicht gedrückt, den Mantel um die Schultern geschlagen und den Schnurrbart kräuselnd, mit Liebesblicken um sich werfen, mit den Händen Zeichen geben und

verliebte Gesichter machen. — Die *Compañías* sind auf's verschiedenartigste zusammengesetzt und versuchen sich in Allem; hier gibt es sehr wohlerzogene und gebildete Leute, achtbare Männer von guter Herkunft und auch sehr anständige Frauenzimmer (denn wo sich alle Classen von Menschen finden, kann das nicht fehlen). Eine solche **Compañía** führt fünfzig Comödien, dreihundert Arroben [66]) Gepäck, sechszehn Personen, welche spielen, dreißig, welche essen, einen, der das Geld an der Casse einnimmt, und Gott weiß wie viele, welche stehlen. Einige reisen zu Maulthier, Andere in Kutschen, noch Andere in Sänften und wieder Andere zu Pferde, aber Keiner will sich mit einem Karren begnügen, denn sie sagen, ihr Magen könne das nicht vertragen. Wegen der vielen Rollen, die sie einzustudiren haben, der beständigen Proben und des wechselnden Geschmacks der Zuschauer sind ihre Anstrengungen übermäßig groß; aber hierüber ließe sich so viel sagen, daß ich wohl besser thue, davon zu schweigen."

Diese Fragmente enthalten zwar viele geringfügige und überflüssige Details (die wir zum Theil noch abgekürzt haben) und geben gerade über das, was man am liebsten wissen möchte, nur unzureichenden Aufschluß; allein sie durften als Curiositäten und weil sie unter vielem Müßigen auch manchen interessanten Beitrag zur Kenntniß des ältern Schauspielerwesens liefern, hier nicht vermißt werden.

[66]) Arrobe ist ein Gewicht von 25 Pfund.

Die Gründung und erste Fortbildung der Bühnen von Madrid, der künftigen Hauptschauplätze für die Entwicklung des spanischen Drama's, ist ein so wichtiger Punkt in der Geschichte des letztern, daß wir nicht versäumen dürfen, die Ergebnisse der bisherigen Forschungen über diesen Gegenstand ausführlich darzulegen.

Valencia und wahrscheinlich auch Sevilla besaßen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stehende Theater, d. h. Bühnen, die auf die Dauer angelegt waren, nicht erst zum Behuf der jedesmaligen Vorstellungen einer Truppe aufgeschlagen wurden. Madrid, um jene Zeit ein Ort von geringer Bedeutung, hatte noch nichts dem Aehnliches aufzuweisen; und erst seit dem Jahre 1561, wo diese Stadt zur Residenz erhoben wurde, schnell an Bevölkerung und Reichthum wuchs und in Folge dessen auch häufiger wandernde Schauspielergesellschaften in ihre Mauern zog, begann das Bedürfniß dauerhafterer Vorrichtungen für die Darstellungen der letztern gefühlt zu werden. Die Veranlassung zu dem ersten Schritt, um diesem Bedürfniß abzuhelfen, hängt mit scheinbar entlegenen Gegenständen zusammen.

Im Jahr 1565 traten verschiedne angesehene Bürger von Madrid zu einer Brüderschaft unter dem Namen **de la sagrada Pasion** zusammen, die sich als nächsten Zweck die Kleidung und Speisung einer bestimmten Zahl von Armen vorsetzte, aber bald einen ausgedehnteren Wirkungskreis erhielt, indem sie unter Protection des Königs und des Raths von Castilien die Leitung eines Hospitals für arme, an Fiebern krankende, Frauenzimmer übernahm. Um die Einkünfte und Mittel dieses Hospitals, das in der Straße Toledo gegründet wurde, zu erhöhen, ertheilte der Cardinal

Espinosa, Präsident von Castilien, der **Cofradia de la Pasion** ein ausschließliches Privilegium, den Schauspielertruppen, welche Madrid besuchen würden, Locale für ihre Vorstellungen zu liefern. Eine solche Verbindung öffentlicher Lustbarkeiten mit religiösen oder Wohlthätigkeits-Stiftungen konnte nach spanischen Begriffen nichts Befremdendes haben; in Valencia existirte schon 1526 ein Theater als Zubehör eines Hospitals, und noch heute sind, nach alter Sitte, die Vorsteher der Hospitäler zugleich Hauptunternehmer der Stiergefechte, deren Ertrag, nach Abzug der Kosten, ihren Anstalten zu Gute kommt. Die Passionsbrüderschaft bestimmte daher drei verschiedne, in Madrid belegene, Plätze zum Behuf der Aufführung von Schauspielen; einen Hof (**corral**) in der Straße **del Sol**; einen andern, von ihr gemietheten, in der **del Principe**, Eigenthum des R. Burguillos, und einen dritten, der Isabel de Pacheco gehörigen, in der nämlichen Straße. Urkundlichen Nachrichten zu Folge wurde in diesen Localen schon 1568 gespielt. Die von den Schauspiel-Directoren gezahlten Miethgelder waren anfänglich zwar nur gering (sechs Realen für die Vorstellung), steigerten sich aber binnen Kurzem so bedeutend, daß sie die Haupteinnahme des Hospitals zu bilden anfingen, „ohne welche es an Mitteln zur Pflege der Kranken gefehlt haben würde."

Bald nach der **Cofradia de la Pasion**, im Jahre 1567, hatte sich in Madrid noch eine andere Brüderschaft, die **de Nuestra Señora de la Soledad** zu ähnlichen frommen Zwecken constituirt. Sie führte ihren Namen von einem vielverehrten Bilde der heiligen Jungfrau. Ihr Hauptstreben ging auf Rettung, Pflege und Erziehung

ausgesetzter Kinder, und in dieser Absicht gründete sie in der Nähe der Puerta del Sol ein Hospital. Wie sehr diese Anstalt sich auch allseitiger Unerstützung zu erfreuen hatte, so fehlte ihr doch noch ein sicheres und geregeltes Einkommen. Ihre Vorsteher glaubten diesem Mangel am sichersten abzuhelfen, wenn sie ein ähnliches Privilegium, wie jenem andern Hospital ertheilt worden war, für das ihrige erwirkten. Sie kauften deshalb den schon erwähnten Corral des Burguillos in der Straße del Principe und kamen um die Erlaubniß ein, ihn als Theater vermiethen zu dürfen; hier aber stand ihnen das Vorrecht der älteren Brüderschaft entgegen und erst nach einer Vereinbarung mit dieser konnte ihnen Gewährung des Verlangten zu Theil werden. Eine solche Verständigung hatte im Jahre 1574 Statt, und in Folge davon reichten die beiden Cofradien vereint eine Bittschrift ein, worin sie die Absicht aussprachen, künftig in Bezug auf die Vermiethung der Schauspiellocale gemeinschaftliche Sache zu machen, so daß ein Drittel der Ausgaben (für Reparaturen ꝛc.) und Einnahmen auf die **Cofradia de la Soledad**, zwei Drittel auf die **de la Pasion** fallen sollten. Hiergegen konnten die Behörden nichts einzuwenden haben; die Uebereinkunft ward gerichtlich bestätigt und von nun an zogen die beiden Brüderschaften die Vortheile des Privilegiums gemeinsam in der bezeichneten Art.

Die Corrales (ein Ausdruck, der bis auf die neueste Zeit als synonym mit Schauspielhaus beibehalten ist) waren, um hier nur einen allgemeinen Begriff von der Beschaffenheit der ältern Theater zu geben, Hinterhöfe von Häusern, ursprünglich und bevor sie zu Theatern umge-

wandelt wurden, Holzmagazine. Im Hintergrund befand sich die Bühne; der größere Theil des Publikums nahm im Hofe Platz, den Vornehmeren aber dienten die Fenster des Hauptgebäudes und der umliegenden Häuser zu Logen. Vorrichtungen für die Bequemlichkeit der Schauspieler und der Zuschauer waren anfangs sehr spärlich vorhanden; die Bühne sowohl als der ganze Hofraum entbehrten eines Daches und somit jedes Schutzes gegen Sonnenschein und Regen; war das Wetter ungünstig, so wurden die Vorstellungen nicht selten ausgesetzt oder plötzlich abgebrochen.

Im Jahre 1574 kam eine italienische Schauspielertruppe, dirigirt von einem gewissen Alberto Ganasa, nach Madrid und gab unter allgemeinem Beifall eine Reihe von Vorstellungen. An die besseren Schauspielhäuser Italiens gewöhnt, konnte sich diese mit der dürftigen Einrichtung der Madrider Theater nicht befreunden, und gab Veranlassung, daß wenigstens eins derselben eine angemessenere Construction erhielt. Mittels einer Summe, die Ganasa hergab, und einiger Zuschüsse der Brüderschaften wurde der Corral der Isabel de Pacheco mit einem Dache versehen, welches die ganze Bühne bedeckte, den übrigen Hof aber, den die Zuschauer einnahmen, nur an den Seiten; so daß die Mitte desselben, der Patio, offen blieb. Ueber diesen Patio wurde ein Zelt von Leinwand gespannt, welches zwar gegen die Sonne, aber nicht gegen den Regen schützte. Der Ertrag, den die Hospitäler (nach Abzug dessen, was an die Schauspieler fiel) von einer Vorstellung zogen, pflegte sich um diese Zeit auf 140—200 Realen zu belaufen; er ward durch eine Abgabe geliefert, die jeder Zuschauer noch außer dem Eintrittsgeld an sie zu entrichten hatte.

Anfänglich waren die dramatischen Vorstellungen nur an Sonn- und Festtagen erlaubt, bald aber mußte man, in Folge des immer wachsenden Hanges zum Theater, gestatten, daß auch an Werkeltagen, wöchentlich zweimal, und zwar Dienstags und Donnerstags, und in der Faschingszeit täglich gespielt werde. Mit Aschermittwoch wurden die Bühnen geschlossen und blieben es bis Ostern.

Um dem Begehren der in immer größerer Zahl nach Madrid strömenden Comödiantentruppen entsprechen zu können, mietheten die Brüderschaften der Passion und der Soledad noch zwei andere Corrales, deren einer Eigenthum der Wittwe Valdivieso war, der andere, dem Christoval de la Puente gehörend, in der Calle del Lobo lag. Diese Locale, nebst dem der Pacheco, scheinen seit dem Jahre 1574 am meisten gesucht worden zu sein; hier wenigstens spielten die Truppen des Ganasa, Alonso Rodriguez, Hernan Gonzalez, Juan Granados, Alonso Velasquez, Francisco Salcedo, Alonso Cisnoros, Ribas, Saldaña und Francisco Osorio, die berühmtesten, die seit jenem Zeitpunkt bis zum Jahre 1579 Madrid besuchten. In letzterem Jahre aber ging von Neuem eine Veränderung mit den Theatern der Hauptstadt vor, indem die Brüderschaften einen Corral in der Calle de la Cruz kauften und binnen Kurzem mit den Materialien, die aus dem des Christoval de la Puente dorthin geschafft wurden, so in Stand setzten, daß er schon im November des nämlichen Jahres als Schauspielhaus dienen konnte. Dieses Theater **de la Cruz** oder **de las Obras Pias** übertraf an Umfang und zweckmäßiger Einrichtung alle andern, und so sehr, daß sich neben ihm nur noch das

der Isabel de Pacheco, und auch dieses nur in secundärer Stellung, in der Gunst des Publikums und der Spieler behaupten konnte. Als die bedeutendsten Schauspieldirectoren, die in den drei auf 1579 folgenden Jahren abwechselnd die beiden Locale in Miethe nahmen, werden Granados, Salcedo, Ribas, Quiros, Galvez, Cisneros, Velasquez und Ganasa der Italiener genannt. Der Corral in der Calle del Sol und der des R. Burguillos waren inzwischen ganz außer Brauch gekommen, und in dem des Christoval de la Puente wurde nur noch selten und ausnahmsweise gespielt. Da ließen sich die Cofradien durch die großen Vortheile, die sie aus dem Theater de la Cruz zogen, im Jahre 1582 zum Ankauf eines anderen Hofes mit umliegenden Gebäuden in der **Calle del Principe** bestimmen, und richteten diesen **Corral del Principe** ganz nach dem Vorbilde jenes zum Theater ein. Von nun an wurden denn die nur gemietheten Locale der Pacheco und des de la Puente immer seltner benutzt, bis sie noch vor Ablauf des Jahrhunderts ganz verödeten und die beiden den Brüderschaften eigenthümlich gehörenden Schauspielhöfe als einzige Theater von Madrid zurückließen.

Die Construction dieser Theater **de la Cruz** und **del Principe**, die mit Umgestaltungen bis auf den heutigen Tag fortgebauert und alles Große, was die dramatische Muse Spaniens hervorgebracht, über ihre Bretter geführt haben, im Wesentlichen kennen zu lernen, kann nicht uninteressant sein. Wir versuchen daher hier zuerst, die Beschaffenheit des Theils derselben, den die Zuschauer ein=

nahmen, zu schildern. Von der Einrichtung der Bühne selbst zu reden, wird erst später der geeignete Ort sein[67]).

Die Corrales waren, wie gesagt, Höfe, an denen die Hinterseiten verschiedner Häuser zusammenstießen. Die Fenster (ventanas) dieser umliegenden Gebäude, großentheils nach spanischer Sitte mit Gittern versehen und dann rejas oder celosias genannt, dienten als Logen; man hatte deren eine weit größere Anzahl angebracht, als ursprünglich vorhanden gewesen. Waren die derartigen Logen in den oberen Stockwerken gelegen, so nannte man sie *Desvanes* (Bodenstuben), die der untersten Reihe aber hießen *Aposentos*, ein Name, der indeß im weitern Sinne auch jenen beigelegt worden zu sein scheint. Diese Fenster waren, wie die Häuser, zu denen sie gehörten, zum Theil fremdes Eigenthum, und dann, wenn nicht von den Brüderschaften gemiethet, ganz der Disposition ihrer Besitzer unterworfen, die jedoch für das Recht, von hier aus den Comödien zuzusehen, jährlich eine bestimmte Summe zu entrichten hatten. An einigen, und zwar den meisten der an den Corral stoßenden Gebäude hatten dagegen die Cofradien volles Eigenthumsrecht. Unterhalb der Aposentos befand sich eine Reihe amphitheatralisch erhöhter Sitze, *Gradas* genannt; vor diesen der *Patio*, ein größerer offner Raum, von wo die Leute der unteren Volksclassen dem Schauspiel

[67]) Eine anschauliche, irgend befriedigende Darstellung der Construction der spanischen Theater ist bisher nirgends gegeben worden. Der vorliegende Versuch, eine solche zu liefern, konnte daher allein auf Combination aus den bei Pellicer S 41 u. ff. mitgetheilten Documenten und verschiednen andern, aus alten spanischen Schriften gesammelten Stellen gegründet werden.

stehend zusahen. Die Zuschauer dieser Gattung wurden wegen des Tumults, den sie machten, und wegen der lärmenden Aeußerungen ihres Beifalls oder Mißfallens, die man mit Musketenschüssen verglich, **Mosqueteros** genannt. Vor dem **Patio**, der Bühne zunächst, standen Reihen von Bänken, ***Bancos***, vermuthlich wie der **Patio** unter freiem Himmel oder doch nur durch das leinene Zelt geschützt, das diesen bedeckte. Die **Gradas** waren unter einem vorsprin- genden Hängedach geborgen, unter welches sich bei ein- tretendem Regenwetter auch die **Mosqueteros** zu retiriren suchten; war aber das Theater sehr gefüllt, so mußte in solchem Falle die Vorstellung geschlossen werden.

Besondere und von denen der Männer geschiedne Plätze für Frauenzimmer einzurichten, war man anfänglich nicht bedacht gewesen; später, aber noch vor Ablauf des Jahrhunderts, ward eine große, ausschließlich für Weiber der niederen Stände bestimmte Loge im Hintergrunde des Corrals angelegt, die ***Cazuela*** oder der ***Corredor de las mugeres***. Vornehmere Damen bedienten sich der **Aposentos** und **Desvanes** [68]).

Neben den genannten Hauptabtheilungen der spani- schen Theater werden noch verschiedne andere Plätze ge- nannt, deren Lage sich kaum noch genau bestimmen läßt; so die **barandillas** (Balustraden), der **Corredorcillo**, der

[68]) Ein Schauspieldirector, Alonso Velasquez, hatte den Einfall auf den 10. Februar 1586 eine Vorstellung für Frauenzimmer allein anzukündigen, und fand so viel Beifall damit, daß sich 760 Zuschauerinnen einstellten; aber der Rath von Castilien untersagte die Aufführung des Stücks, die eben beginnen sollte, und ließ die ganze Einnahme zum Besten der Hospitäler confisciren.

degolladero und die **Alojeros**. Letztern Namen führte ein Ort, wo Erfrischungen, namentlich **Aloja**, ein aus Wasser, Honig und Gewürz bestehendes Getränk, verkauft wurde; später legte man denselben einer Loge bei, die den Alcalden, welche die polizeiliche Aufsicht über das Schauspiel führten, angewiesen war; es ist daher zu vermuthen, daß der alte **Alojero** eben da, wo dieser neuere, nämlich oberhalb der **Cazuela** gelegen war. In der älteren Zeit hatten die Alcalden ihren Platz auf der Bühne selbst.

Man ist wohl zu der Annahme berechtigt, daß die bedeutenderen Theater im übrigen Spanien im Wesentlichen ihrer Einrichtung durchaus denen von Madrid entsprachen.

Die gewöhnliche Anfangszeit der Vorstellungen war Nachmittags zwei Uhr; künstlicher Beleuchtung bedurfte es also nicht. Die jedesmalige Einnahme der beiden Madrider Brüderschaften belief sich im Jahre 1583 durchschnittlich auf dreihundert Realen. Zu Gunsten der frommen Zwecke, für welche alle auf solche Weise gewonnenen Summen verwendet wurden, gestattete der Rath von Castilien im nämlichen Jahre die Aufführung von Schauspielen, außer an den schon angeführten, auch noch an verschiednen anderen Wochentagen; bestimmte aber zugleich, daß ein Viertel des Ertrags jeder Vorstellung an das **Hospital general**, kleinere Summen noch an verschiedne andere Hospitäler der Hauptstadt abgeliefert werden sollten.

Die meisten der vorhin genannten Autores, die seit dem ersten Entstehen von Theatern in Madrid bis zum Jahre 1579 diese Stadt besuchten, führten ihren Namen mit Recht; sie waren nicht bloß Schauspieler, sondern zugleich Bühnendichter. Ebenso diejenigen, die in den ersten Jahren des Bestehens der Theater de la Cruz und del Principe auf diesen gesehen wurden: Galvez, Gaspar Vasquez, Angulo, Francisco Osorio, Saldaña, Tomas de la Fuente, Botarga, Alcázar Gabriel de la Torre und Manzanos. Von den dramatischen Dichtungen derselben scheint jedoch nichts mehr vorhanden zu sein, nichts wenigstens aus dieser früheren Periode, wenn man eine uns nie zu Gesicht gekommene Comedia de la Constanza von Gaspar Vasquez ausnimmt, die 1570 zu Alcalá erschienen sein soll. Pellicer nennt zwar einige Schauspiele von Cisneros, Correa und de la Fuente als noch existirend; allein aus den Titeln, die er anführt, wird wahrscheinlich, daß diese Stücke den spätern, bis in die Zeiten des Lope de Vega hinabreichenden Lebensjahren ihrer Verfasser angehören, wenn nicht gar von andern gleichnamigen Dichtern der folgenden Periode herrühren. — Besonders berühmt unter den Genannten war Alonso Cisneros aus Toledo, früher Mitglied der Truppe des Lope de Rueda, später Vorsteher einer eignen, die noch um das Ende des Jahrhunderts in großem Rufe stand [69a]).

Diese Schauspieler waren denn bis gegen das Jahr

[69a]) Rojas l. c. T. I, pag. 123. — Luis de Cabrera, Historia de Felipe II, pag. 470.

1579 die hauptsächlichsten Pfleger der Bühnenliteratur. Ueber die Beschaffenheit ihrer untergegangenen Werke Vermuthungen aufzustellen, mag zwar mißlich sein; soviel indeß kann wohl mit Zuversicht angenommen werden, daß sie sich mehr und mehr jener Form des Drama's genähert haben, die bald darauf als die eigentlich nationale das spanische Theater allein in Beschlag nahm.

In eine ganz verschiedne Kategorie fallen zwei, im Jahre 1577 zu Madrid gedruckte, Tragödien von Geronimo Bermudez, einem Dominicanermönch aus Galicien, der unter dem fingirten Namen Antonio de Silva schrieb [69b]). Sie reihen sich, nur mit etwas mehr Takt und Poesie, an jene schon oben erwähnten älteren Versuche, das spanische Drama nach antiken Mustern zu bilden. Es war eine glückliche Wahl ihres Verfassers, statt Stoffen aus dem Alterthum einen der Sympathie seiner Landsleute und Zeitgenossen näher gelegenen zum Vorwurf zu nehmen. Die bekannte Geschichte der Inez de Castro ist der Gegenstand dieser Trauerspiele, die sich eng an einander schließen und zusammen als ein Ganzes zu betrachten sind. In beiden bekunden einzelne schöne Stellen ein nicht gemeines poetisches Talent, kann jedoch das dramatische Interesse der Composition nur schwach genannt werden. Das erste, die **Nise lastimosa**, ist in letzterer Beziehung offenbar das minder mangelhafte; alle tragischen Motive, die der Stoff darbot, oder die der Dichter aus ihm zu schöpfen wußte, sind hier zusammengedrängt, während für das zweite nur ein

[69b]) **Vida y virtudes de Fr. Luis de Granada, por Luis Muñoz (Madrid, 1639), L. III. C. 5.**

kümmerlicher Rest übrig blieb. Bermudez hatte, da er die Verfolgung und Hinrichtung der unglücklichen Prinzessin schilderte, noch den Vortheil, der Inez de Castro des Portugiesen Ferreira folgen zu können; und er hat sich diesem Vorbild mit Geist und Geschick anzuschließen gewußt [70]). Die Anordnung der Scenen ist, wie folgt: Erster Akt. Monolog des Infanten D. Pedro, in welchem derselbe über die Trennung von seiner Gemahlin Ines klagt. Dann tritt ein Secretair auf, und sucht den Prinzen zu überreden, daß die Verbindung mit einer nicht ebenbürtigen Dame dem Wohle des Staats entgegen sei, und daß er sich deshalb von Ines trennen möge. An dieses Gespräch schließt sich ein von Coimbranischen Mädchen gesungenes Chorlied, welches die Macht der Liebe feiert.

Zweiter Akt. Die Minister Pacheco und Coello rathen dem König Alfonso, Ines umbringen zu lassen. Der König bleibt allein und klagt über die Sorgen der Regierung. Zweiter Chorgesang über die menschliche Glückseligkeit.

Dritter Akt. Ines tritt mit ihren drei Kindern auf und erzählt voll Entsetzen, sie habe einen Traum gehabt, in welchem sie sich Angesichts ihrer Kinder von drei Löwen zerfleischt gesehen habe. Der Chor kündigt ihr an. was über sie beschlossen worden, und steigert so ihre Angst,

[70]) Die auffallende Aehnlichkeit in Erfindung und Anordnung der Inez de Castro des Ferreira und unserer Nise lastimosa macht unzweifelhaft, daß eins von beiden Trauerspielen sein Dasein dem anderen verdankt. Ferreira starb schon 1569; es darf daher wohl angenommen werden, daß sein Stück, obgleich erst 1598 gedruckt, das ältere ist und dem Bermudez, der noch 1589 lebte, handschriftlich bekannt geworden war.

Vierter Akt. Die Minister rathen dem Könige, die Hinrichtung der Inez beschleunigen zu lassen. Diese erscheint mit ihren Kindern vor dem Throne, fleht um Gerechtigkeit und Mitleid, und sinkt, nachdem sie sich in Bitten erschöpft hat, ohnmächtig zu Boden. Der König schwankt und erklärt, selbst keinen Theil an dem Morde haben zu wollen, indem er denselben in die Hand der Minister legt. Der Chor berichtet hierauf die Ausführung der abscheulichen That. — Einzelne Partien dieses Akts sind in einer Reinheit und Würde des tragischen Styls ausgeführt, die bis dahin in Spanien nicht erreicht worden war. Mit diesem Akt schließt aber auch das Interesse der Handlung und der fünfte, in welchem der Infant den Tod der Gemahlin erfährt und in eine lange Lamentation darüber ausbricht, ist nur eine frostige Zugabe.

Die Reste der Theilnahme, welche die ersten Abtheilungen der **Nise lastimosa** erregt haben, verlieren sich endlich ganz in dem zweiten Trauerspiele (**Nise laureada**), das einen sich gegen alle dramatische Behandlung sträubenden Stoff, die an den Mördern der Inez vollzogene Strafe, durch fünf lange Akte hinzerrt. Um die Mängel des Inhalts zu verdecken, greift der Dichter hier zu noch künstlicheren Sprachformen, als er schon in dem ersten Stück angewendet hatte; zu Canzonen, Sonetten, Octaven, Terzinen, sapphischen Strophen u. s. w. gesellen sich noch Kettenreime, Echos und ähnliche Künsteleien, die dem Ganzen ein wunderlich buntscheckiges Ansehn geben. — Die Regeln der griechischen Tragödie suchte Bermudez in beiden Trauerspielen so viel thunlich zu befolgen; allein der Vorwurf sträubte sich zu sehr gegen solchen Zwang, als daß die

Beobachtung derselben, namentlich der Einheit des Orts und der Zeit, durchgängig hätte gelingen können. Der Chor von Coimbranerinnen ist in beiden Stücken eine ziemlich müßige Zuthat. Auf die Bühne scheinen diese Trauerspiele nie gekommen zu sein.

Von ähnlicher Absicht, den antiken Mustern in Spanien Einfluß zu verschaffen, geleitet, gab ein gewisser Pedro Simon de Abril, fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der Bermudez'schen Trauerspiele, Bearbeitungen des Aristophanischen Plutos, der Medea des Euripides und sämmtlicher Lustspiele des Terenz, und übersetzten Don Luis Zapata die Horazische Ars poetica, Juan Perez de Castro die Poetik des Aristoteles.

Von Neuem also stand dem populären Drama, wenn nicht auf der Bühne, so doch literarisch das Streben einer gelehrten Partei gegenüber, ohne daß sich der Sieg schon bestimmt auf eine der beiden Seiten geneigt hätte. Mochte die volksmäßige Form des Drama's auch die Mehrzahl der Nation für sich haben und auf dem Theater allein Glück machen, so waren diese, von den Schauspielern meist nach ihren augenblicklichen Bedürfnissen verfaßten Stücke doch unstreitig nicht von der Beschaffenheit, daß sie in dem Urtheil der Gebildeten den ihnen gegenüberstehenden Dramen im antiken Styl das Gleichgewicht halten konnten. Ein entscheidender Ausschlag in diesem Kampfe würde erfolgt sein, wenn ein Dichter vom ersten Range sich für eine von beiden Richtungen, in die sich die damaligen Dramatiker spalteten, erklärt und ihr mit der siegenden Gewalt des Genies den Vorrang für die Folgezeit gesichert hätte. Auf welche Seite sich ein solcher gewendet haben würde, kann

nicht zweifelhaft sein. Erst in der folgenden Periode sollte dieser Dichter auftreten; für jetzt aber wurde ihm und der durch ihn zu begründenden neuen Epoche des Theaters aufs erspriesslichste vorgearbeitet, indem sich einige Männer von gelehrter Bildung zugleich und poetischem Talent für eine nationale Form des Schauspiels aussprachen.

Juan de la Cueva [71a]),

aus einem vornehmen Geschlechte stammend, wurde um 1550 zu Sevilla geboren und scheint den größten Theil seines Lebens in dieser Stadt zugebracht zu haben. Er lebte noch bis in's 17. Jahrhundert hinein, wie die vom 30. November 1606 datirte Dedication seines **Egemplar poetico** an den Herzog von Alcalá beweist. Weitere biographische Nachrichten über ihn sind nicht vorhanden. Von seinen zahlreichen Schriften in verschiednen Gattungen der Poesie berührt uns hier außer der angeführten Poetik ein Band **Comedias** [71b]). Diese Schauspiele waren, wie in ihren Ueberschriften angegeben wird, im Jahre 1579 und den beiden folgenden zu Sevilla, bald nachher vermuthlich auch auf den Theatern des übrigen Spaniens aufgeführt worden. Später scheint la Cueva der dramatischen Poesie untreu geworden zu sein; unter den mit Lope de Vega wetteifernden Schauspieldichtern wenigstens wird sein Name nicht mehr genannt. Das letzte umfangreiche Werk, das

[71a]) **Parnaso español T. VIII. — Hijos ilustres de Sevilla, por D. Fermin Arana de Varflora. Sevilla, 1791.**

[71b]) **Las Comedias de Juan de la Cueva, primera parte, Sevilla, Juan Leon, 1588.**

er verfaßte, war ein episches Gedicht über die Eroberung Andalusiens durch den heiligen Ferdinand (**Conquista de Betica**).

Die Grundsätze, denen er bei Abfassung seiner Schauspiele folgte und die nach seiner Meinung überhaupt das spanische Theater leiten sollten, hat la Cueva selbst in dem **Exemplar poetico** dargelegt. Man erinnert sich der oben aus eben dieser Quelle mitgetheilten Notizen über die Dramen im antiken Styl, die eine Zeit lang in Sevilla beliebt gewesen waren. La Cueva läßt diesen Werken alle Gerechtigkeit widerfahren, behauptet aber zugleich, die seitdem erfolgte Umgestaltung des Schauspiels; an der er sich selbst einen bedeutenden Antheil zuschreiben konnte, sei ein nothwendiger Schritt in dem Entwicklungsgange der Kunst gewesen und könne ihr nur zum Vortheil gereichen. „Der Grund — sagt er — weshalb die Gesetze der Comödie verändert worden sind, liegt nicht darin, daß in Spanien Mangel an Talenten und Gelehrten gewesen wäre, die die alte Bahn hätten verfolgen können; wir führten vielmehr diese Neuerungen in Uebereinstimmung mit der jetzigen Zeit und ihren Erforderniſſen ein, und befreiten uns von jenem Herkommen, welches zwang, so viele verschiedne Dinge in den Zeitraum eines Tages einzuengen. Denn ohne jene ältern Dichter und die Griechen und Römer, denen sie nachahmten, herabzusetzen, ohne das viele Vortreffliche, was sie geleistet haben, verkennen zu wollen, muß man doch gestehen, daß ihre Comödien ermüdend und nicht anziehend und sinnreich genug waren. Als daher die Talente zunahmen, die Künste sich besserten und Alles eine umfangreichere Gestalt annahm, gab man mit Recht die Weise

jener Zeit auf, um eine neue, der unsrigen entsprechende zu wählen. Juan de Málara war der Erste, der sich in seinen Tragödien in etwas vom Zwange der antiken Regeln befreite. Mir aber werfen die Freunde dieser Regeln vor, zuerst, die Schranken der Comödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht, von den fünf Akten einen abgenommen und die Akte auf Jornadas zurückgeführt zu haben. Wie jedoch? Zwang uns nicht die Veränderung der Zeit und ihres Geschmacks, auch unser Verfahren zu ändern und mannigfaltiger zu machen? Und kann man läugnen, daß Erfindung, scherzhafte Anmuth und sinnreiche Disposition eigenthümliche Vorzüge der neuern Comödien sind? Sie haben vor den alten die verwickelte Intrigue und ihre Lösung, eine dem Ausländer unnachahmliche Kunst, voraus, und sind so reich an ergötzlichen Verwicklungen und belustigenden Scherzen, daß ihnen etwas an die Seite stellen sie beleidigen heißt. In historischen Begebenheiten sind sie ausgezeichnet, in geistlichen Lebensläufen vortrefflich, in Liebesaffecten bewundernswerth. Endlich räumen die Einsichtsvollen unsern Comödien wegen der kunstvollen Gestaltung und der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts den Vorrang ein."

Dies bezieht sich nun freilich mehr auf die spätere Gestalt des Schauspiels unter Lope de Vega, als auf ihre Entwicklung und den Antheil, den unser Dichter an derselben hatte, und ist in dem, was es in letzterer Beziehung enthält, noch dazu ungenau und irreleitend; denn la Cueva muß unter seinen Vorgängern allein jene Sevillanischen Dichter gekannt haben, wenn er glauben konnte, er habe

zuerst Könige und Götter in den Comödien auftreten lassen. Die Eintheilung des Schauspiels in vier Jornadas scheint dagegen wirklich sein Eigenthum zu sein. Bemerkenswerther als diese ziemlich unwichtige Neuerung ist indeß eine andere Eigenthümlichkeit seiner Comödien, die das **Exemplar poetico** nicht hervorhebt. Dem la Cueva muß (wenn man nicht annehmen will, daß er hierin in die Fußstapfen des Malara getreten sei) das Verdienst zugesprochen werden, zuerst diejenige metrische Structur der Bühnenstücke aufgebracht zu haben, die bald nachher mit geringen Modificationen allgemein adoptirt wurde. Er läßt seine Personen abwechselnd in Redondillen, Octaven, Terzinen, reimlosen Jamben, italienischen Canzonenformen, Quintillen und im Romanzenvers reden; den letzten jedoch nur in erzählenden Partien und hauptsächlich in solchen Stücken, deren Inhalt sich an alte Volksromanzen lehnt. Nimmt man das Sonett und überhaupt eine mehr durch Principien geregelte Anwendung aller dieser Maße, die bei unserm Dichter ziemlich willkührlich durch einander laufen, hinzu, so hat man hier vollständig die Form der ältern Stücke des Lope de Vega.

Eine hervorstechende und sich von hier aus durch das spätere spanische Theater forterbende Eigenthümlichkeit in la Cueva's Schauspielen ist noch die Vorliebe, mit welcher bei jeder Gelegenheit lange Erzählungen ganz im Style des Epos vorgetragen werden, Ausbrüche der Empfindung sich in lyrischen Weisen Luft machen, so daß der eigentlich dramatische Ausdruck nicht selten von ihnen erdrückt wird und die Theile in eine unverhältnißmäßige Stellung zum Ganzen gerathen.

Die Dramen unseres Dichters werden in den Ueberschriften bald Tragödien bald Comödien genannt; auch theoretisch scheint seine Poetik den Unterschied zwischen beiden Gattungen noch festhalten zu wollen. Allein offenbar fehlte es ihm hierbei an einer festen Norm, und wäre er nicht in herkömmlichen Vorurtheilen befangen gewesen, so hätte er sich gestehen müssen, daß seine Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung zu rechnen seien. Nachdem die Scheidewand zwischen Lust- und Trauerspiel schon so weit eingerissen war, daß tragische Motive eben so gut in jenem, wie komische in diesem Platz finden durften, so konnte das bloße Ueberwiegen des einen oder des andern Bestandtheils, der glückliche oder unglückliche Ausgang, keinen hinreichenden Grund mehr abgeben, um ein Stück in diese oder jene Kategorie zu stellen.

Sämmtlichen Werken des la Cueva ist das Gepräge eines ächten Dichtergeistes aufgedrückt. Von dem Beruf dieses seltnen Mannes für die Poesie zeugt ebensowohl der Reichthum seiner Erfindungen, als der Glanz seiner Darstellung, die hinreißende Lebendigkeit, mit der er zu schildern weiß und die feurige Stärke im Ausdruck seiner stets tief aufgeregten Empfindung. Er scheint jedoch seine Bestimmung verkannt zu haben, wenn er sich besonders zum Dramatiker berufen glaubte. Oder ist es der Flüchtigkeit, mit der er arbeitete, zuzuschreiben, daß seine Schauspiele gerade in dem, was das Wesen des Dramatischen angeht, an den auffallendsten Gebrechen leiden? Sie entbehren der Einheit in einem Grade, daß man oft die Hälfte der Scenen und Personen streichen könnte, ohne das Ganze zu zerstören. Von einem eigentlichen Plan läßt sich selten

etwas entdecken; die Willkühr in der Anlage und Fortführung der Handlung pflegt so groß zu sein, daß man oft gezwungen ist, anzunehmen, der Dichter habe zu Anfange des Stücks noch gar nicht gewußt, was aus dem Ganzen werden solle. Ereignisse werden auf Ereignisse gehäuft, und je abenteuerlicher und romanhafter sie sind, mit desto größerem Behagen; aber sie entspringen nicht mit innerer Nothwendigkeit aus einander. Die rastlose Phantasie des Dichters verschmäht es, sich durch irgend eine Rücksicht der Natur und Wahrscheinlichkeit zügeln zu lassen; die Lust eine interessante oder überraschende Situation herbeizuführen, eine glänzende Rede anzubringen, setzt sich über jedes Bedenken hinweg; folgerechte Entwicklung und ob die Handlungen der Personen auch mit ihren Characteren übereinstimmen, kommt gar nicht in Betracht. An schönen Einzelheiten, an Scenen, die, für sich betrachtet und aus dem Zusammenhang gerissen, volle Befriedigung gewähren, an Kraft und Schwung der Rede fehlt es daher in keinem dieser Stücke; aber das Alles macht noch kein Drama. Die Comödien **El principe tirano** [72]), **el Viejo enamorado, la Constancia de Arcelina** sind so vollkommen planlos, daß man kaum noch den ordnenden Menschengeist wahrnimmt. Der überschwänglich reiche und bunte Inhalt zieht wie ein Schattenspiel vorüber, ohne irgend bleibende Eindrücke zu hinterlassen. Zaubereien, Geistererscheinungen, Verwandlungen, verschiedne sich kreuzende Liebschaften, Verkleidungen, Mordthaten und Hinrichtungen dürfen nie fehlen.

[72]) Die beiden Stücke, welche diese Ueberschrift führen, sind das älteste Beispiel in der spanischen Schauspielliteratur, daß eine Fabel durch mehrere Comödien fortgeführt wird.

Götter, Furien, Gespenster, Teufel, allegorische Figuren, Könige, Henker, Hirten und Kuppelerinnen gehören fast unerläßlich zum Personal eines jeden Stücks und sind sämmtlich jeden Augenblick bereit, den Launen des Dichters zu gehorchen, aus der Rolle zu fallen und irgend eine eben so unerwartete als unmotivirte Catastrophe herbeizuführen. Die Sprache modificirt sich nicht im mindesten nach dem Charakter der Redenden; die geringsten Leute aus dem Volk müssen eben so hochtönende Strophen recitiren, wie die Götter und Könige. Der Unregelmäßigkeit der Handlung entspricht der beständige, meist ganz willkührliche Wechsel des Schauplatzes; die Scene ist bald in Sevilla, bald in den „cimmerischen Bergen von Scythien,“ bald in Salamanca, bald in Afrika oder dem „Königreich Colchis,“ ohne daß die Darstellung ein nach den verschiednen Oertlichkeiten wechselndes Colorit annähme. In welchem Zeitalter diese Geschichten vorgehen sollen, läßt sich vollends nicht absehen, so groß ist die Verwirrung des Costüms, so abenteuerlich die alte Mythologie in eine ganz moderne Umgebung gestellt.

Die Comödie **El Infamador** ist weniger um ihrer selbst willen bemerkenswerth, als in so fern ihr Held, Leucino, allem Anschein nach dem Tirso de Molina zum Vorbild seines berühmten **Burlador de Sevilla** gedient hat.

Von Seiten des Plans zeichnen sich die Schauspiele **el Tutor** und **el Degollado** vor den genannten durch etwas überlegtere Anlage aus. Einen bedeutenden Vorzug vor allen diesen Stücken von ganz erdichteter Handlung muß man aber denjenigen zu erkennen, welchen eine historische oder sagenhafte Begebenheit zu Grunde liegt; nicht daß sie von den gerüg-

ten Fehlern ganz frei wären, allein die gegebenen Stoffe zwangen den Dichter, seine ungestüme Einbildungskraft einigermaßen zu zügeln. Am planmäßigsten und den Erfordernissen des Drama's am meisten entsprechend ist das Trauerspiel vom Tode der Virginia. Die unnützen Zwischenscenen und Nebenfiguren, die bei La Cueva nie fehlen, bleiben hier wenigstens genug im Hintergrund, um das kraftvoll in Anspruch genommene Interesse an der Haupthandlung nicht zu stören. Ein zweites, auf die Römische Geschichte gegründetes Stück, die **Comedia de la Libertad de Roma por Mucio Scevola**, fällt dagegen ganz in die getadelten Fehler zurück; die drei ersten, mit den verschiedenartigsten Vorfällen angefüllten Akte stehen außer allem direkten Bezug auf die Haupthandlung, die erst im vierten beginnt und in aller Eile abgefertigt wird. — Durch überwiegende Vorzüge wiederum aber zeichnet sich, trotz des unergiebigen Vorwurfs, das Trauerspiel vom Ajax Telamon aus; die in verschiednen Scenen hervortretende Nachahmung des Sophokleischen Stücks und die geschickt damit verwebten Züge aus Virgil und Ovid zeugen zugleich von der Vertrautheit unseres Dichters mit den Werken des classischen Alterthums. — Den bessern Werken des la Cueva darf auch noch die **Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbon** zugezählt werden, die zwar weit entfernt ist, den Erfordernissen eines guten Drama's zu entsprechen, aber eine Reihenfolge lebendiger und energisch ausgeführter, wenn auch nur lose mit einander verknüpfter Gemälde darbietet.

Drei bisher noch nicht erwähnte Stücke des la Cueva behandeln Stoffe aus der spanischen Geschichte oder Sage,

und sind schon als die ältesten in dieser nachher so vielfach cultivirten Gattung besonders merkwürdig [73]). Allen dreien liegen alte Volksromanzen zu Grunde, deren Worte an einzelnen Stellen mit großer Geschicklichkeit in den Dialog aufgenommen sind. Uebrigens schimmert das ursprünglich Epische aller Orten durch, und auf dessen Umgestaltung nach den Zwecken des Drama's ist wenig Mühe verwandt. Die Ereignisse reihen sich in derselben Folge an einander, wie sie in den Volksliedern berichtet werden. Die Sorgfalt, keinen der Züge, welche die Tradition darbot, unbenutzt zu lassen, häuft z. B. in dem **Cerco de Zamora** so viele Begebenheiten zusammen, wie zu einem ganzen Cyclus von Dramen genügen würden [74]). An gelungenen Partien fehlt es hier zwar nicht; die Darstellung des Kampfes zwischen Don Diego Ordoñez und den drei Söhnen des Arias Gonzalo z. B. darf ein Meisterstück genannt werden; aber jede Scene ist ein Gemälde für sich, das, auch außer Zusammenhang mit dem Uebrigen gestellt, wenig von seiner Bedeutung verlieren würde. Hätte jedoch

[73]) Unmittelbar an die des la Cueva schließen sich, die nämlichen Stoffe in verwandter Art behandelnd, folgende Stücke aus der nächsten Periode: **El bastardo Mudarra** von Lope de Vega und die **siete Infantes de Lara** von Hurtado Velarde, **el traidor contra su sangre** von Matos Fragoso, **las mocedades de Bernardo de Carpio** von Lope de Vega, **el conde de Saldaña** von Alvaro Cubillo de Aragon, **el Cerco de Zamora** von Diamante, **las almenas de Toro** von Lope de Vega u. s. w.

[74]) Dieses Stück liefert zugleich einen augenscheinlichen Beweis, daß auf der damaligen spanischen Bühne von Decorationswechsel im heutigen Sinne nicht die Rede war; denn häufig muß eine Veränderung des Schauplatzes gedacht werden, während die handelnden Personen weder die Bühne verlassen, noch ihre Reden unterbrechen.

la Cueva sich nur beständig so eng an seine Vorbilder angeschlossen, er würde wenigstens vor den Irrwegen bewahrt geblieben sein, auf welche ihn seine eigne Erfindungslust führte, und noch immer in vortheilhafterem Lichte erscheinen, als wenn er am Schluß seines Bernardo del Carpio den Gott Mars erscheinen läßt, der dem Helden eine Belobungsrede halten und den Siegerkranz aufsetzen muß, oder in den sieben Infanten von Lara wieder zu seinen beliebten Teufelsbeschwörungen Zuflucht nimmt. Der sich ziemlich genau an die Volksromanzen anschließende Inhalt dieses Stückes ist folgender. Die sogenannten Infanten von Lara, die Söhne Gonzalo Bustos de Salas und der Doña Sancha haben den Zorn der Doña Lambra gegen sich gereizt, weshalb diese ihren Gemahl Ruy Velasquez, einen Bruder der Doña Sancha, zur Rache wider das ganze Haus seines Schwagers auffordert. Ruy Velasquez geht auf den Plan ein, liefert den Gonzalo Bustos hinterlistig in die Hände des Chalifen zu Córdova und lockt die sieben Infanten auf das Feld von Almenar, wo sie nebst ihrem Erzieher Nuño Salido von den Mohren erschlagen werden. — Unterdessen gewinnt der gefangene Gonzalo Bustos die Liebe der Zaide, einer Schwester des Chalifen, und erzeugt mit ihr einen Sohn, Mudarra. Zaide fürchtet, ihr Geliebter werde seiner Haft zu entrinnen suchen und sie verlassen, und beschwört mit Hülfe einer Zauberin, Hafa, die höllischen Mächte, um dessen Abreise zu verhindern. Aber der Gefangene entrinnt dessen unerachtet und langt wohlbehalten in Salas an. Mudarra (der zu Ende des zweiten Aktes noch nicht geboren ist, im dritten aber schon als erwachsener Jüngling auftritt) wird in mau-

rischer Sitte auferzogen, begibt sich aber, als er erfährt, wer sein Vater sei, auf den Weg, um diesen zu suchen, gelangt dann nach Salas, wird dort freudig aufgenommen und empfängt die Taufe. Dann macht er sich auf, um den Tod seiner Stiefbrüder zu rächen, tödtet den Ruy Velasquez im Zweikampf und verbrennt Doña Lambra lebendig in ihrem Hause.

Betrachtet man die Stücke des la Cueva im Zusammenhang mit dem späteren spanischen Schauspiel, so läßt sich nicht verkennen, daß sich ihre Fehler sowohl als Vorzüge in mannigfaltigen Verzweigungen durch das letztere hinziehen. Dies liegt nicht allein zunächst in offenbaren Nachahmungen der Manier des Sevillanischen Dichters zu Tage, sondern kann auch noch in den Werken des Lope de Vega und seiner Nachfolger nachgewiesen werden. In Bezug auf die Form wurde das Ohr des Publikums durch den glänzenden Vortrag dieser Schauspiele so verwöhnt, daß es fortan keinem Stück mehr Geschmack abgewinnen konnte, das nicht durch den Wechsel mannigfaltiger Versarten und durch Einmischung epischer und lyrischer Töne reizte. Die bunte Belebtheit der Scenen, mit diesem Glanze der Darstellung vereint, blendete zugleich dergestalt, daß man sich gewöhnte, ein bunt-romantisches Allerlei, eine Folge überraschender Situationen schon für ein Drama zu halten und im historischen Schauspiel dieselbe Umständlichkeit und Detailmalerei zu dulden, wie in der epischen Dichtung. Die starken Züge, womit bei la Cueva die Unwahrscheinlichkeiten, Inconsequenzen und undramatischen Auswüchse aufgetragen sind, verfeinern sich allerdings im weiteren Fortgang der Kunst, treten jedoch auch in der

späteren Periode des spanischen Drama's nicht selten deutlich genug hervor, um ihren Ursprung erkennen zu lassen. Hiermit soll nicht gesagt sein, daß das spanische Schauspiel nicht auch ohne la Cueva dieselbe Richtung genommen haben würde (dazu war diese zu sehr im Geist und Geschmack der Nation begründet), sondern nur, daß unser Dichter ihr zuerst entschieden Bahn brach und sie, freilich noch in großer Rohheit und mit Uebertreibung ihrer Fehlerhaftigkeiten, in Besitz der Bühne brachte.

Zur Geschichte des äußeren Theaterwesens liefert die alte Ausgabe von la Cueva's Comedias noch ein Paar nicht zu übersehende Beiträge. Man ersieht aus ihr, daß damals in Sevilla drei verschiedne Locale zu dramatischen Vorstellungen benutzt wurden; der Garten einer Doña Elvira, die *Atarazanas* (ein Schuppen oder bedeckter Gang, unter dem sonst die Seiler arbeiteten) und der Corral eines gewissen Don Juan. Als ausgezeichnete Schauspieler werden Alonso Rodriguez, Pedro de Saldaña und Alonso de Capilla hervorgehoben.

Daß das Beispiel des la Cueva noch andere Sevillanische Dichter dieser Zeit zum Wetteifer in der dramatischen Poesie angeregt habe, muß vermuthet werden, obgleich von derartigen Werken, mit Ausnahme zweier ziemlich unbedeutender Stücke von Joaquin Romero de Zepeda (Comedia Selvage und Comedia Metamorfosea. Sevilla, 1582), nichts auf uns gekommen ist. Als gleichzeitige Schauspieldichter nennt Rojas noch den Berrio,

der zuerst Kämpfe zwischen Moren und Christen auf die Bühne gebracht haben soll, den Comendador Vega (Verfasser der **Lauras**), Francisco de la Cueva [75]) (**el bello Adonis**) und Loyola (**Comedia de Audalla**), ohne jedoch Nachrichten über die Heimath derselben oder die Beschaffenheit ihrer Werke zu geben, — ein Mangel, zu dessen Ergänzung auch anderweitige Notizen fehlen. In dieser Zeit, setzt der mehr erwähnte Autor hinzu, pflegten bei den Darstellungen Romanzen und Letras von zwei Blinden gesungen zu werden; zwischen den vier Jornadas wurden drei Entremeses gespielt, und wenn am Schluß ein Tänzchen aufgeführt ward, so war das Publicum vollkommen zufrieden gestellt.

Ein bleibenderes Andenken haben einige Dichter von Valencia hinterlassen, die bald nach dem ersten Auftreten des de la Cueva die dramatische Poesie cultivirten. Valencia, neben Sevilla die bevölkertste und wohlhabendste Stadt des älteren Spaniens, war, wie wir sahen, schon seit lange im Besitz einer stehenden Bühne gewesen und hatte um die Zeit, von welcher hier geredet wird, ein nach dem Muster derer von Madrid eingerichtetes Theater, den **Corral de la Olivera**, erhalten. Man weiß jedoch von keinem dortigen Dichter von einiger Bedeutung, der diese Bühnen mit Stücken versehen hätte, bis im Jahre 1580 oder kurz darauf zwei geistvolle Männer, vermuthlich durch das Beispiel des la Cueva angeregt, mit dem Bestreben

[75]) Vermuthlich war dieser Francisco de la Cueva mit dem gleichnamigen Schriftsteller, dem Lope de Vega sein Schauspiel **la mal casada** zugeeignet hat, identisch. (S. **Hijos ilustres de Madrid, T. I.**)

hervortraten, die höhere Poesie auf denselben heimisch zu machen.

Der erste dieser beiden talentreichen, auch um andere Literaturgebiete verdienten, Schriftsteller ist Micer Andres Rey de Artieda, Infanzon von Aragon, geboren im Jahre 1549 zu Valencia, nach Andern zu Saragossa [76]). Er fing frühzeitig zu studiren an, erwarb schon in seinem fünfzehnten Jahre den Doctortitel, lehrte eine Zeit lang in Barcelona Astronomie, trat aber dann in Kriegsdienste; in denen er sich bei den wichtigsten Gelegenheiten, wie bei der Entsetzung von Cypern und in der Schlacht von Lepanto, hervorthat [77]), und bis zum Hauptmann der Infanterie vorrückte. Die letztere Hälfte seines Lebens scheint er in Valencia zugebracht zu haben, wo man ihn von 1591 bis 1613, seinem Todesjahre, als Mitglied der poetischen Akademie de los Nocturnos findet. Von den zahlreichen Schriften, die er verfaßt haben soll, ist nur Weniges in den Druck gekommen, darunter ein Trauerspiel los Amantes (Valencia, 1581), das einzige noch vorhandene von mehreren dramatischen Werken (Amadis de Gaula, El principe vicioso, Los encantos de Merlin), die ihm von Rodriguez (Bibl. Val. S. 58) zugeschrieben

[76]) Ximeno, Escritores del Reyno de Valencia, B. I. S. 263. — Rodriguez, Bibliotheca Valentina, S. 58. — La Diana enamorada; nueva impression con notas al Canto de Turia. Madrid, 1802. S. 411. — Latassa, Escritores aragoneses. Pamplona, 1798—1802.

[77]) Wenn die spanischen Literatoren berichten, er habe auch in der Schlacht von Mühlberg mitgefochten, so ist dies offenbar irrig, denn das Geburtsjahr des Artieda fällt später als diese Schlacht.

werden [78]). Die ganze Structur dieses Stücks läßt sehr deutlich die Schule des la Cueva erkennen, zugleich aber das Streben nach mehr Regelmäßigkeit und größerer Reinheit der tragischen Form. Die rührende und in Spanien sehr populäre Geschichte von den Liebenden zu Teruel, ein nachher durch die Hände des Tirso de Molina und Montalvan gegangener Stoff [79]), bildet den Vorwurf, und ist mit einer Kraft des Pathos, einer Tiefe des Gefühls dargestellt, die das dichterische Talent des Verfassers sehr hoch hinaufrückt. Und dieses Talent bekundet einen entschiednen Beruf zum Drama, der sich in dem gedrängten, von Umschweifen und störenden Episoden freien Gange der Handlung und in der trefflichen Zeichnung der Charaktere kund gibt. Vorzügliches Lob verdient auch die edle Mäßigung des Gedichts, jener Gewaltsamkeit und grellen Farbengebung gegenüber, die auf der Bühne überhand zu nehmen begann. Sonach müssen „die Liebenden“ des Artieda für eins der trefflichsten Werke der früheren spanischen Schauspielpoesie erklärt werden, und läßt sich der Verlust der übrigen Dramen ihres Verfassers um so mehr beklagen. Daß diese Stücke, unter denen, nach Rojas, die **Encantos de Merlin** eine Zeit lang beliebt waren, kein bleibenderes Andenken hinterlassen haben, muß bei dem Verdienst, das man ihnen zuzuschreiben berechtigt ist, gewiß auffallen, läßt

[78]) Ein Exemplar dieses äußerst seltenen Stücks, das Moratin nie zu Gesicht bekommen hatte, befindet sich im Besitz des Herrn Vicente Salvá zu Paris, durch dessen Güte mir dasselbe mitgetheilt worden ist.

[79]) Er wurde auch in einem erzählenden Gedicht von Juan Yague de Salas (los amantes de Teruel, Valencia 1616) behandelt.

sich jedoch für die späteren derselben daraus erklären, daß Artieda, wie man weiß, späterhin den nationalen Formen des Schauspiels opponirte und auf Befolgung der classischen Regeln drang, was auf die Productionen des Dichters wie auf die Gunst des Publicums erkältend gewirkt haben mag. Auf die Stellung des Artieda zu Lope und dessen Schule werden wir weiter unten zurückkommen.

In die nämliche Zeit, wie das Auftreten des Genannten, fallen die Erstlingswerke eines anderen Dichters von Valencia, dessen Ruf, nach der häufigeren Erwähnung seines Namens zu schließen, den seines Zeitgenossen einiger Maßen in Schatten gestellt hat. Cristoval de Virues [80]) war um die Mitte des Jahrhunderts geboren, focht in der Schlacht von Lepanto mit, die er später als Augenzeuge beschreiben konnte [81]), diente darauf im Mailändischen und in Flandern [82]), und scheint bis an seinen Tod, der um's Jahr 1610 zu setzen ist, in Kriegsdiensten geblieben zu sein, wo er den Posten eines Hauptmannes (Capitan) bekleidete. Zeugen seines poetischen Talents, das zu üben

[80]) Rodriguez Bibl. Val. S. 103. — Vicente Ximeno, Escritores del Reyno de Valencia. B. I. S. 247.

[81]) Oh si a mi pluma concediera el cielo
En esto lo que vello en mi persona!
Oh si asi como vi la gran batalla
Supiera describilla yo y cantalla.
El Monserrate. Canto IV.

[82]) In einer an seinen Bruder gerichteten Epistel, datirt Mailand 1605, berichtet Virues sehr ausführlich über einen Zug von Mailand nach Flandern, den er als Anführer einer Truppenabtheilung unternahm. Vorzüglich anschaulich und lebendig ist die Schilderung des Ueberganges über den St. Gotthard. (Obras tragicas y liricas, fol. 269.)

er in einem so bewegten Leben noch Muße gefunden hatte, sind ein episches Gedicht, el **Monserrate (Madrid, 1588)** und die **Obras tragicas y liricas (Madrid, 1609)**. Das letztgenannte Werk enthält fünf Tragödien, die, obgleich erst so spät gedruckt, schon in dem Decennium von 1580—1590 entstanden sind und auf der Bühne Epoche gemacht haben [83]). Durch diese Stücke scheint sich die Eintheilung des Schauspiels in drei Akte oder Jornadas zum allgemeinen Gebrauch fixirt zu haben; wenn gleich die von Lope de Vega unterstützten Ansprüche des Virues, der erste Erfinder dieser Neuerung zu sein, nicht bloß mit ähnlichen des Artieda und Cervantes in Conflict gerathen, sondern schon durch den Vorgang des weit älteren Francisco de Avendaño zurückgewiesen werden [84]).

Von der Anerkennung, die Virues als Dramatiker fand, geben Lope und Cervantes das ehrenvollste Zeugniß [85]) und nach ihren Lobpreisungen sollte man einen Dichter ersten Ranges in ihm vermuthen; die unbefangene Kritik jedoch wird ihm diesen Namen nicht beilegen können. Ein bedeutendes Talent soll diesem Manne nicht abgesprochen werden; allein wir müssen hier, wie bei la Cueva, beklagen, daß eine hervorragende Begabung aus Mangel an

[83]) Moratin setzt sie, ich weiß nicht aus welchen Gründen, schon in das Jahr 1579, also in dieselbe Zeit wie die frühsten des la Cueva, eine nicht bloß dem Rojas (**Loa de la Comedia**) widersprechende, sondern auch aus andern Gründen ganz unzulässige Annahme.

[84]) S. oben. — **Diego Vich, breve Discurso de las Comedias y de su representacion (Valencia, 1650)** S. 1. — **Lope de Vega, nuevo Arte de hacer Comedias. — Cervantes, Prologo à las Comedias.**

[85]) **Lope de Vega, Laurel de Apolo. — Cervantes, Canto de Caliope** und **Viage al Parnaso.**

Kunstsinn nur wenig wahrhaft Werthvolles geleistet hat. Seine Fehler zeigen auf den ersten Anblick große Verwandtschaft mit denen des Sevillanischen Dichters, an den er sich auch formell durch den metrischen Bau seiner Stücke anlehnte. Buntscheckigkeit und Zusammenhanglosigkeit der Handlung, Ausschweifung in's Abenteuerliche und Ungeheure, ein Mißverhältniß zwischen sorgfältig behandelten Details und mangelhafter Structur des Ganzen sind die hervorragendsten dieser Fehler. Nähere Betrachtung ergibt indessen, daß dieselben weniger, wie bei la Cueva, aus einer ungeregelten Einbildungskraft, als aus dem Anlehnen an irreleitende Vorbilder und aus einer falschen Ansicht von dem Wesen der Tragödie geflossen sind.

Daß Virues sich ein eignes System der tragischen Kunst entworfen hatte, wird nicht nur durch den eigenthümlichen Zuschnitt seiner Stücke, sondern auch durch verschiedne theoretische Aussprüche in deren Prologen bewiesen. Er wollte, wie er selbst sagt, das Beste des antiken Styls mit dem Besten des modernen verschmelzen; unglücklicher Weise jedoch scheint er über Beides die irrigsten Begriffe gehabt zu haben. Seine Kenntniß des Trauerspiels der Alten ist offenbar, statt aus den ächten Quellen, aus den Mißgeburten des Seneca geschöpft; und welche verzerrten Gebilde aus der Nachahmung solcher Muster hervorgehen mußten, läßt sich errathen. Verworfene Charaktere, scheußliche Verbrechen, folternde Scenen und betäubende Declamation sollen hier das Tragische ausmachen; und zu der Wildheit, Grausamkeit und Barbarei gesellen sich dann noch die widersinnigsten und empörendsten Unschicklichkeiten. Um aber zugleich der „modernen Kunst“ oder dem Begriff, den sich der

Dichter davon gebildet hatte, Genüge zu thun, dürfen Liebesabenteuer, Intriguen, burleske Scenen, Maschinerie und Theaterspektakel nicht fehlen; und diese Mischung führt einen Wirrwarr, eine Ueberladung von Personal und Vorfällen herbei, welche einige dieser Stücke zu dem Wüstesten und Unverständigsten machen, was wohl je auf die spanische Bühne gekommen ist. Am verzerrtesten und in wahrhaft karikaturartiger Gestalt zeigt sich dies im Attila furioso, einem mit Gräueln aller Art überladenen Schreckensspiel, in welchem mehr als fünfzig Personen meist vor den Augen der Zuschauer und auf die gräßlichste Weise umkommen. Der Held ist ein aus aller menschlichen Natur hinausgerücktes Ungeheuer und könnte nur Widerwillen erregen, wenn er mit seinen bombastischen Phrasen nicht unwiderstehlich zum Lachen reizte. Den Capitain und die Mannschaft eines feindlichen Schiffes, das den Seinigen in die Hände gefallen ist, läßt er zur Ergötzung des Volks lebendig verbrennen; drei junge, ihm mißfällige Männer viertheilen; einen Gouverneur von Regensburg an der Spitze eines Thurms aufknüpfen; einem Römischen Gesandten, der ihm nicht genug Ehrfurcht bezeugt, Nase und Ohren abschneiden; einen besiegten König von Sclavonien von wilden Thieren zerreißen u. s. w. Zwischen diesen Brutalitäten kreuzen sich Liebschaften in verwirrender Menge. Die Königin ist in Flaminia, eine in männliche Tracht verkleidete Maitresse des Attila, verliebt; der Feldherr Gerardo wieder in die Königin; Attila in eine Gefangene Namens Celia. Nächtliche Balconscenen, Verstecke, komische Situationen und gelegentlich Indecenzen bleiben nicht aus. Flaminia sinnt auf den Untergang der Königin, um sich

dann mit Attila vermählen zu können; dieser, von ihr aufmerksam gemacht, überrascht die Gemahlin mit Gerardo, ermordet Beide und vermählt sich auf der Stelle mit Celia. Darauf wird ihm von der eifersüchtigen Flaminia ein Gift beigebracht, das ihn wahnsinnig macht. Er bringt in der Wuth seine neue Gattin um, tobt wie ein Cannibale, recitirt einen Monolog von 350 Zeilen voll gewaltiger Hyperbeln und riesenmäßigen Bombastes, erdrosselt die Flaminia und sinkt endlich todt zu Boden. — Aehnliche Rohheiten und Mißgestaltungen machen, obgleich nicht in gleich hohem Grade, die Tragödien **la gran Semiramis** und **la cruel Casandra** ungenießbar. Jene ist merkwürdig insofern sie eine für jene Zeiten ungewöhnliche Vertrautheit mit den alten Historikern verräth, dann weil sie offenbar den Keim zu zwei der bewunderungswürdigsten Dramen des Calderon in sich trägt. Die Erzeugung, Geburt und Kindheit der Semiramis (aus **Diodorus Siculus II, 4**), die Geschichte des Menon (nach Diodor **II, 6**), der hier aber nicht geblendet wird, sondern sich erhenkt, der gewaltsame Tod des Ninus (aus Aelian **Var. Hist. VII, 1**), die Scenen, wo Semiramis sich in ihren Sohn verkleidet und in seinem Namen herrscht (nach Justinus **I, 2**) — dies Alles ist den äußern Umrissen nach wie bei dem späteren Dichter. Aber hier hört die Aehnlichkeit auf; wenn Calderon das Factische der Handlung zur symbolischen Darstellung einer tieferen Idee benutzt und alle einzelnen Theile dieser Idee unterordnet, reiht Virues die Begebenheiten ohne leitenden Grundgedanken planlos an einander; auch die grellen Farben, mit denen dieser die Wollust der Königin ausmalt, und ihre Leidenschaft für den eignen Sohn, von dessen Händen

sie zuletzt stirbt, konnten dem feineren Sinne der späteren Zeit nicht zusagen und schon hierdurch ward eine verschiedne Katastrophe bei Calderon bedingt. — In der **cruel Casandra** hat Virues den Boden des Alterthums verlassen und die alte Geschichte des Königreichs Leon zu grausenhaften Darstellungen, wie er sie liebte, ausgebeutet; die entfesselten Leidenschaften toben hier bis zur Betäubung; doch taucht unter einem Gewirr von Schrecknissen aller Art schon eher ein Begriff von tragischer Würde auf. — In der **infeliz Marcela** (zum Theil nach der Geschichte der Isabella im 13. Gesang des Ariost) haben wir ein in dem romantischen Wirrwarr seines bunten Inhalts an Aehnliches von la Cueva erinnerndes Spektakelstück, zum Theil mit einer Ueberfülle von Begebenheiten vollgepfropft, zum Theil durch ungehörige Weitschweifigkeiten ausgedehnt; schreckliche Katastrophen und Todesfälle sind auch hier nicht gespart.

War es unerläßlich, die Grundmängel in den Tragödien des Virues scharf hervorzuheben, so muß doch zur Ehrenrettung des Dichters hinzugefügt werden, daß sich unter allen den ungeheuren Mißgriffen, zu denen ihnen theils ein falsches Kunstprincip, theils Mangel an Strenge gegen sich selbst verleitete, ein Talent kund gibt, das, bei weiserer Leitung und hätte es sich besseren Vorbildern anschließen können, unfehlbar zu sehr bedeutenden Resultaten geführt haben würde. Spuren dessen, was Virues unter günstigeren Verhältnissen hätte leisten können, finden sich in allen seinen Werken zerstreut, wo theilweise eine außerordentliche Energie hervorbricht, der declamatorische Wortschwall verschwindet und momentan dem Ausdruck des äch-

testen tragischen Pathos Platz macht. Und diese Lichtpunkte in einem Chaos von Verirrungen sind nicht bloß einzelne Stellen voll lyrischen Schwunges und feuriger Beredtsamkeit, sondern ganze Scenen voll hoher drastischer Wirksamkeit, wie sie nur einem mit dramatischem Talent ganz besonders Begabten gelingen konnten. Reich an derartigen Partien ist vor allen die Dido, das letzte Trauerspiel des Virues. Hier war es auf eine Tragödie im Style der Alten mit Chören und Beobachtung der Einheiten abgesehen. Die Haupthandlung ist eben so trefflich gedacht, als in einzelnen Momenten mit großartigen und edlen Zügen ausgeführt. Wie weit sich der Dichter der antiken Größe zu nähern vermochte, beweisen die Einleitungsscene im Tempel des Jupiter, wo Dido, von den Großen ihres Reichs umgeben, den Gesandten des Numidischen Königs ihren Entschluß verkündigt, dem Jarbas, der sonst Karthago mit Untergang bedroht, ihre Hand zu reichen; die Schilderung, wie im Busen der Königin Anhänglichkeit an den gestorbenen Sichäus mit der Sorge für's Vaterland kämpft, und vornämlich der Schluß, wo die Unglückliche sich unter den Zurüstungen zur Vermählungsfeier den Dolch in's Herz stößt und der königliche Freier statt der erwarteten Gemahlin eine Leiche findet. Hätte Virues alles Uebrige in gleichem Sinne ausgeführt und wäre er nicht von dem Gegenstande abgeschweift, seine Dido wäre vielleicht das erste Beispiel einer ächten Tragödie unter den Neueren geworden; etwas Verfehlteres aber freilich, als die ganz entlegenen Liebesintriguen, welche die Haupthandlung durchkreuzen, kann nicht leicht gedacht werden.

Die übrigen zahlreichen Theaterdichter von Valencia, die sich unmittelbar an Artieda und Virues reihen und mit Lope de Vega den Ruhm theilen, das wahre Nationalschauspiel geschaffen zu haben, können erst in dem folgenden Buche besprochen werden. Die chronologische Ordnung verlangt, daß wir das spanische Drama, das sich in diesen Jahren auf drei verschiednen Hauptschauplätzen, den Bühnen von Sevilla, Valencia und Madrid, entwickelt, zunächst in der letztgenannten Stadt bis an den Schluß der vorliegenden Periode verfolgen.

Diese Darstellung einzuleiten und uns vorerst auf den oben verlassenen Standpunkt zurückzuführen, möge uns ein für die ganze Literatur jener Zeit sehr aufschlußreiches Buch den Faden leihen. Es ist dies die Poetik nach antiken Grundsätzen von Alonso Lopez Pinciano [86]) ein in Briefform redigirter Commentar über den Aristoteles, in welchem die Grundregeln, die nach des Verfassers Meinung die castilianische Poesie zu leiten haben, zwar nach den Principien des alten Philosophen, aber ohne blinden Autoritätsglauben und stellenweise mit Einsicht und Unbefangenheit entwickelt werden. Daß dieses Werk, obgleich erst 1596 gedruckt, doch mindestens ein Decennium früher und wahrscheinlich schon gleich nach 1580 verfaßt worden ist, weist der ganze Inhalt aus, am deutlichsten aber der dreizehnte Brief „über das Schauspiel", wo Nichts auf die spä-

[86]) Der Titel ist: **Philosophia antigua poetica del Doctor Alonso Lopez Pinciano, médico Cesáreo. Madrid, 1596.** Der Verfasser, von seiner Vaterstadt Valladolid el Pinciano genannt, war Leibarzt bei der Kaiserin Maria, der Wittwe Kaisers Maximilian II. (S. Nicolas Antonio.)

tere Gestalt der dramatischen Kunst zur Zeit des Lope de Vega, Alles dagegen auf die hier in Rede stehende Periode hindeutet. Der genannte Abschnitt nun gibt eine so klare Anschauung verschiedner Seiten des damaligen Theaterwesens, ist in seinen beurtheilenden Aussprüchen für den Zustand der Kritik in jener Zeit so characteristisch und überhaupt durch seine lebendige Darstellung so anziehend, daß es angemessen scheint, ihn hier seinem wesentlichen Inhalt nach zu excerpiren; um so mehr, als derselbe bisher für die Geschichte des spanischen Theaters noch nicht benutzt worden ist.

(Phil. ant. poet. pag. 512 ff.) Eine Stunde nach dem Mittagessen läßt Don Fadrique den Alonso Lopez wissen, ihr gemeinsamer Freund Ugo sei in Madrid angekommen, sie Beide hätten beschlossen, in's Theater zu gehen, ob er nicht mit ihnen kommen wolle. Ohne weitere Antwort sagen zu lassen, wirft der Pincianer sogleich den Mantel um und begibt sich zu seinen Freunden, die er mit den Worten anredet: In der That, Ihr Herren, da die Zeit in der Regel so verschleudert wird, so wird sie dieses Mal nicht am schlechtesten angewendet sein; denn im Theater werden uns viele Dinge gelehrt, die wir nicht wissen, und die, da sie uns mit lebendiger Stimme vorgetragen werden, mehr Eindruck machen, als wenn wir sie zu Hause lesen. — So ist es, antwortet Fadrique, wenn die Darstellungen von der Art sind, daß ein gebildeter Mann sie mit Ziemen anhören kann; allein die Verkehrtheit unserer Natur pflegt sie dergestalt zu verfälschen, daß das Anständige in Unanständigkeit verwandelt wird. Jedoch laßt uns immerhin gehen; wir haben die Wahl zwischen dem Corral de la

Cruz, wo das Trauerspiel Iphigenia, und dem **del Principe**, wo eine Comödie aufgeführt wird. — Die Meinungen der Freunde, für welches der beiden Theater man sich zu entscheiden habe, sind getheilt, bis sie zuletzt dahin übereinkommen, das zunächst gelegene zu wählen. Da sie sich nun schon bei'm Kloster der heiligen Dreieinigkeit befinden, indem sie die **Calle de las Urosas** hinab= und die **de los Regidores** hinaufgegangen sind, so befinden sie sich am nächsten bei der Tragödie und biegen deßhalb in die **Calle de la Cruz** ein. Nachdem sie in's Theater eingetreten sind und sich gesetzt haben, erörtern sie, ob der Schauspielerstand ein achtungswerther sei oder nicht, und erwähnen, ein Priester habe behauptet, die Comödianten seien infam und unwerth das heil. Sacrament zu empfangen. Die übereinstimmende Meinung der Freunde lautet, es gebe allerdings eine schlechte und imfame Gattung von Histrionen, die, wie z. B. die Zarabandisten, mit unanständigen Bewegungen zu Schändlichkeiten reizten; an sich aber sei der Stand der Schauspieler, der tragischen sowohl als der komischen, durchaus nicht verächtlich, sondern nützlich und nothwendig; den Directoren jedoch müsse der Vorwurf gemacht werden, daß sie eine übergroße Menge von Acteurs mit sich herumschleppten; mit sieben bis acht Personen könne man die beste Tragödie und Comödie der Welt vorstellen, während sie in jeder Truppe deren vierzehn bis siebzehn führten; Schlachten und große Getümmel gehörten in's Epos und dürften auf der Bühne nur erzählungsweise vorkommen.

Fadrique wundert sich über die geringe Anzahl von Zuschauern, da das Stück doch zum ersten Mal aufgeführt werde, worauf Alonso Lopez erwiedert, ein Seiltänzer gebe

irgendwo in der Stadt Vorstellungen und ziehe die Menge an sich.

Inzwischen haben die Musiker hinter der Scene angefangen ihre Instrumente zu stimmen. Ein Schauspieler in Hirtentracht sieht hinter dem Vorhang hervor und gibt den Freunden Anlaß zu allerhand Bemerkungen über seine Kleidung, den mit goldnen Streifen besetzten Schafpelz, die Kapuze, den großen Kragen und die steife Halskrause, die ein Pfund Stärke enthalte; man wundert sich was ein Hirt in der Tragödie zu schaffen habe und findet auch die Tracht an sich für einen Schäfer unpassend. Hierauf werden Regeln über die Decoration des Theaters und den Anzug der Schauspieler aufgestellt. Der letztere müsse dem Alter und dem Stande der Personen, so wie dem Lande und der Zeit, worin das Stück spiele, angemessen sein: deshalb liege es dem Schauspieler ob, die Geschichte genau zu studiren. Die Decoration des Theaters, heißt es weiter muß richtig gewählt werden und dem Character des Gedichts entsprechen; ist die Scene auf dem Lande, so müssen Bäume da sein; spielt das Stück in der Stadt, Häuser, und so hat sich nach den übrigen Verschiedenheiten auch die Decoration zu verändern. Auch die Maschinen müssen mit Geschicklichkeit construirt sein; denn für das eine Wunder werden sie so, für das andere so erfordert; die Engel müssen zu fliegen, die Heiligen mit zusammengehaltenen Füßen durch die Luft zu schweben scheinen, beide aber von oben herabkommen, die Teufel dagegen von unten emporsteigen. Zur Zierde einer guten Aufführung (wird ferner gesagt) gehört auch die Musik und hierbei ist namentlich darauf zu sehen, daß sie in der Tragödie nicht aus dem

Character falle, sondern Dinge besinge, die zum Gegenstande gehören. Heut zu Tage — äußern die Freunde — sind zwar in der Regel die vorkommenden Gesänge Einschiebsel der Schauspieler, nicht Werk des Dichters; man muß aber Beiden, Schauspielern sowohl als Dichtern, den Rath geben, keine außer Bezug zur Fabel stehende Musik einzuschalten.

Diese Betrachtungen und andere sehr verständige über Haltung und Bewegung der Schauspieler unterbricht Alonso Lopez mit Klagen, daß der Anfang der Darstellung sich so lange verzögere; Ugo aber erwiedert: Wo kannst du mehr und verschiedenartigere Ergötzung finden, als sich hier darbietet? Sieh doch nur, was hier so viele Leute beisammen sind. Und ihr Getreibe! Dort wird ein Schnupftuch von oben herunter in den Patio geworfen, und der Zuckerbäcker oder Fruchthändler knüpft den kleinen Knoten auf, worin das Geld steckt und macht einen andern größern für die Eßwaare, die man verlangt; indem er sie nun hinaufwirft fliegt sie einem Nachbar in den Mund, der so wider seinen Willen hineinbeißen muß! Dann das Gezänk: „diese Bank ist mein“ und „dieser Sitz von meinem Bedienten belegt“ und die vielen Betheurungen, daß dem wirklich so sei! Ist es ferner nicht lustig, das Zischen von allen Seiten zu hören, sobald Jemand über das Theater geht, um zu seinem Sitz zu gelangen; und zu sehen, wie es in der Gegend, wo die Weiber sitzen, wegen der Plätze und bisweilen aus Eifersucht zu Püffen kommt, oder wie es ohne Wolken auf die regnet, die unter ihnen stehen?“ Fabrique wendet ein, dies Alles sei zwar sehr unterhaltend, indeß, wenn die Theater größer wären, so daß Jeder seinen bestimmten Sitz

haben könnte, würde man auf diese Ergötzung gern verzichten.

Nachdem man lange genug auf den Beginn der Vorstellung hat warten müssen, tritt der Musikchor ein und singt eine Romanze, welche mit Bezug auf das nachfolgende Stück (die Tragödie des Euripides mit eingeschalteten neuern Episoden) die Unbeständigkeit des Glücks an verschiedenen Beispielen zeigt. Sobald er die Bühne verlassen, erscheint die Fortuna, eine Dame, die statt der Füße zwei Räder und an den Schultern Flügel hat, spricht den Prolog und tritt wieder ab. Pinciano äußert, das Argument[87]) sei gut gewesen und die Fortuna habe ihre Rolle vortrefflich gespielt; Ugo aber wendet ein: „welches Argument? was wir gehört haben, war nichts als ein tragischer Prolog, der nur das Vergangene erzählt insofern es zum Verständniß des folgenden nöthig ist, während das Argument die ganze Handlung im Abriß vorträgt." — Die Argumente, bemerkt Fadrique, pflegen nicht von den Dichtern selbst verfaßt zu werden, sondern von Andern, die sich zu ihren Dolmetschern aufwerfen; und bei guten Stücken könnten sie füglich ganz wegbleiben; denn der Dichter muß mit solcher Klarheit in seinem Werk fortschreiten, daß er einer besonderen Erklärung nicht bedarf. Auch der Prolog, der nur das Vergangene erzählt, scheint mir in den meisten Fällen überflüssig zu sein; ich kenne viele Stücke, wo er ohne Nachtheil für das Verständniß fehlt, und jedenfalls wird es immer besser sein, ihn geschickt in den Beginn der

[87]) S. über diese ältere Form des Prologs den Abschnitt Torres Naharro.

Handlung selbst einzuflechten und unter die handelnden Personen zu vertheilen."

Die Erscheinung der Fortuna gibt den Freunden Anlaß, über den Werth allegorischer Figuren zu reden. Ugo bestreitet ihre Zulässigkeit im Drama; Fabrique dagegen führt Beispiele dafür aus Plautus und Aristophanes an und meint, wenn es an ähnlichen Beispielen für die Tragödie fehle, so dürfe doch das von der gewöhnlichen Bahn Abweichende deshalb noch nicht für fehlerhaft gehalten werden und es sei voreilig, eine Erfindung bloß deshalb zu tadeln weil Homer, Virgil, Euripides und Sophokles sie nicht angewandt hätten.

Unterdessen nimmt die Aufführung der Tragödie ihren Anfang. Zuerst erscheinen Clytemnestra und Iphigeneia, die eben in Aulis angelangt sind, zu Pferde, und bewegen sich in pomphaftem Aufzuge bis zu der Stelle, wo Agamemnon sie erwartet. Das Stück (über dessen Darstellung keine weiteren Einzelheiten gemeldet werden) findet großen Beifall. Am Schluß wirft Pinciano die Frage auf, ob es der Tragödie nothwendig sei, mit Unglück zu endigen, oder ob auch ein fröhliches Ende Statt haben dürfe? Da aber die Vorstellung lange gewährt hat und jeder der drei Freunde Drang fühlt, zu seinen Geschäften zurückzukehren, so verschieben sie diese Erörterung auf ein anderes Mal und trennen sich, sobald sie das Schauspielhaus verlassen haben [88]).

[88]) Von sonstigen, durch das übrige Werk zerstreuten Aussprüchen über dramatische Kunst mögen noch folgende ausgezeichnet werden:

So weit Lopez Pinciano. Um den Zustand der Bühne, in deren Mitte er uns geführt hat, mehr im Einzelnen

S. 381. Zu viele der jetzigen Comödien sind tragische Vorfälle eingemengt; dies aber ist ein Fehler, der daher rührt, daß die Dichter die Gränzen der Comödie nicht gehörig beobachten — Das unglückliche Ende ist zwar der Tragödie nicht durchaus nöthig, aber immer muß doch Unglück vorhergegangen sein und den Zuschauern Furcht und Mitleid eingeflößt haben.

S. 413 ff. Fadrique sagt: Sowohl Tragödie als Comödie müssen fünf Akte haben und jede Person darf nicht mehr als fünfmal auftreten, einmal in jedem Akt, damit sie nicht durch zu häufiges Erscheinen ermüde. Zu gleicher Zeit dürfen nicht mehr als vier Personen auftreten, die vierte, wenn sie nicht ganz wegbleiben kann, muß stumm sein; und die Handlung darf nicht mehr als drei Tage dauern. — Ugo wendet ein, Aristoteles gebe der Tragödie ja nur einen Tag; Fadrique aber antwortet lächelnd: Die Menschen jener Zeit gingen rascher und sicherer auf dem Wege der Tugend als wir; die Frist, die damals genügte, reicht jetzt nicht mehr aus; und deshalb stimme ich denjenigen bei, welche der Tragödie eine Dauer von fünf, der Comödie von drei Tagen zugestehen, indem ich jedoch einräume, daß, da Wahrscheinlichkeit die Hauptsache bei aller poetischen Nachahmung und sonderlich bei'm Schauspiel ist, eine mindere Zeitdauer der Comödie um so höheren Werth leiht.

S. 316 ff. Ueber die Metra in Schauspielen. Die Tragödie — äußert Fadrique — läßt jede Gattung von Versformen, Coplas und Stanzen zu. — „Also," folgert Pinciano, „ganze sowohl als gebrochene Redondillen, Versos de arte mayor und die italienischen Maaße;" der Freund aber erklärt sich näher dahin: Ich will zwar keines jene Metren unbedingt ausschließen, jedoch bemerken, daß es passend ist, den tragischen und Hauptpersonen die längeren Versmaaße zuzutheilen, den untergeordneten die kürzeren. Unter den längeren nun verstehe ich hier die Hendekasyllaben; denn die Versos de arte mayor hat der Gebrauch verbannt, und so wollen wir diese nebst den Redondillen mit gebrochenem Fuß aus der Tragödie verweisen, das heißt aus der tragischen Handlung selbst, nicht aus dem Prolog, in dem sich die Versos de arte mayor nicht übel ausneh-

kennen zu lernen, kehren wir in's Jahr 1579 zurück. Die Repertorien der Bühnen von Madrid waren um diese Zeit, allem Anscheine nach, armselig bestellt. Die Werke des Málara und seiner Schule scheinen gar nicht, die des la Cueva, Artieda und Virues erst beträchtliche Zeit nach ihrem Erscheinen in Sevilla und Valencia hierher gedrungen zu sein; in Madrid oder der Umgegend ansässige Dichter aber, welche die Scenen der Hauptstadt vor dem Jahre 1580 mit Stücken versorgt hätten, werden nicht genannt. Dessenunerachtet bedurften die einmal begründeten Theater der an Population und Wohlhabenheit von Tag zu Tag wachsenden Residenz eines Repertoires; die seit lange angeregte Schaulust steigerte dies Bedürfniß; und was endlich das Wichtigste ist: die eigenthümliche Verbindung der Schauspielhäuser mit frommen Anstalten gab der Unterhaltungssucht den Anschein einer religiösen

men möchten, noch aus dem Chor, wo die gebrochenen Redondillen gute Wirkung thun, namentlich wenn ein Unglück beklagt wird. Mit Ausnahme dieser beiden denn scheinen alle Versarten für die Tragödie tauglich zu sein. Um auf die Comödie zu kommen, so fällt hier jene Einschränkung weg und jedes Metrum darf vorkommen, nur der Hendekasyllabus und die Canzone nicht zu viel; jener nicht, weil niedrige Personen nicht in hochtönenden Metren reden dürfen, und diese nicht, weil sie so sehr von der gewöhnlichen Art zu sprechen abweicht, da doch die Comödie sich so sehr wie möglich dem gewöhnlichen Sprachgebrauch annähern muß. Aus letzterm Grunde scheint mir die Redondille vorzüglich für das Lustspiel geeignet; ja wollte Jemand eines in Prosa schreiben, so würde ich ihn deshalb nicht verdammen, da sein Stück dadurch ohne Zweifel an Wahrheit gewinnen, wenn auch an Reiz verlieren würde. Ich wenigstens bin so sehr für die getreue Nachahmung, daß ich um ihretwillen gern den Reiz des Metrums aufgebe.

Pflicht. Je mehr Madrid sich zum ersten Range unter den spanischen Städten erhob, um so größere Veranlassung fanden die Schauspielertruppen, hier längere Rast zu machen, um so mehr aber bedurften sie auch eines ansehnlicheren Vorraths von Stücken, als bei dem umherziehenden Leben; nur wenn zahlreiche und immer neue Productionen das Publikum anlockten, war für die Casse der Directoren wie für die der Hospitäler gesorgt. Bei dem Mangel an brauchbaren dichterischen Werken und an Kräften, solche hervorzubringen, mußten die Schauspieler sich daher, nach dem Vorgange des Lope de Rueda und Navarro, wohl entschließen, ihren Bedürfnissen selbst abzuhelfen. Den oben angeführten Namen solcher Comödiendichter und Acteurs zugleich ließen sich noch viele andere hinzufügen. Auf den äußeren Apparat konnte sich freilich Niemand besser verstehen, als diese Leute; Costüm, Maschinenwesen und Theaterspectakel werden in ihren Stücken keine geringe Rolle gespielt haben. So war, nach Rojas, die Vervollkommnung der scenischen Vorrichtungen um 1580 schon so weit gediehen, daß man Comödien mit Wundererscheinungen, Coulissenkünsten und Kriegslärm aufführte und sogar Pferde auf die Bühne brachte. Statt des früher gebräuchlichen einfachen Vortrags einer Romanze wurde schon drei- und vierstimmig gesungen; sammtne Gewänder und seidne Beinkleider durften der Garderobe nicht fehlen, und statt der Knaben, die früher die weiblichen Rollen gespielt hatten, agirten jetzt Frauenzimmer, mit Perlen und goldnen Ketten geschmückt, nicht selten auch in Männertracht verkleidet. Für Zeitvertreib und Augenweide des Publicums war also hinreichend gesorgt, ob aber in gleichem Grade für die

Interessen der Kunst, muß bezweifelt werden. Diesen Zweifel als Gewißheit auszusprechen, scheint zwar insofern nicht räthlich, als uns keines der hierher gehörigen Produkte mehr vorliegt [89]); allein die Entartung der Kunst liegt immer nahe, sobald sie sich den Forderungen des Augenblicks dienstbar macht; und eben der Umstand, daß keine dieser Arbeiten über ihre flüchtige Erscheinung auf den Brettern hinaus literarisch fortgedauert hat, scheint gegen den Gehalt der ganzen Masse zu zeugen. Ist es erlaubt, Vermuthungen auszusprechen, so glauben wir eine zutreffende Vorstellung von diesen Bühnenwerken zu bilden, wenn wir uns die Actionen der Stücke des la Cueva mit ihren rohen Effekten als bloße Gerippe und von allen verschönernden Zuthaten entblößt denken.

Das Decennium von 1580—1590, um dessen Beginn nach Obigem die Theater der Hauptstadt gegen die von Valencia und Sevilla bedeutend im Rückstand waren, sollte jedoch nicht vorübergehen, ohne auch für jene eine bessere Wendung der Dinge herbeizuführen. Angeregt ward ein solcher Umschwung vielleicht durch die Schauspiele des la Cueva oder des Artieda, die von den umziehenden Gesellschaften hierher gebracht werden mochten; weiter fortgeführt aber sodann durch zwei zu den Bühnen von Madrid in näherer Beziehung stehende Dichter, den älteren

[89]) Es ist hier nochmals zu bemerken, daß die noch vorhandnen Stücke von Cisneros, de la Fuente und anderen Schauspielern dieser Tage, die Pellicer als in der vorliegenden Periode entstanden anführt, nach unserer Ueberzeugung, und wie ihre ganze Structur, die Eintheilung in drei Jornadas und das Anlehnen an die Manier des Lope de Vega ausweist, dem Ausgang des Jahrhunderts angehören.

Argensola und Cervantes. An diese Namen knüpft sich, was die Theater der Hauptstadt in diesem Jahrzehend literarisch Bedeutendes aufzuweisen haben, an sie der Uebergang von handwerksmäßiger Manier zu höheren Kunstleistungen. Beide Männer, obgleich zunächst und in größerer Ausdehnung auf anderen Feldern der Literatur berühmt, nehmen daher auch in der Theatergeschichte eine hervorragende Stellung ein; denn sollte auch anerkannt werden müssen, daß Beider Talent nicht speciell auf die dramatische Dichtung hingewiesen war, so wird ihnen doch das Verdienst bleiben, eine von wüsten Effectstücken beherrschte Bühne wieder einer würdigeren Richtung geöffnet und einen sicheren Grund gelegt zu haben, auf dem die großen Dramatiker der folgenden Periode fortbauen konnten.

Cervantes.

Das Leben dieses großen, von ganz Europa bewunderten und geliebten Mannes ausführlich zu schildern, ist hier nicht der Ort; einen nicht ganz flüchtigen Abriß davon zu geben, sehen wir uns aber um so eher veranlaßt, als die musterhaften Arbeiten von Rios, Pellicer und namentlich Navarrete, die ein ganz neues Licht über diesen Gegenstand verbreitet haben, außerhalb Spaniens wenig bekannt geworden sind [90]). Der vorliegende specielle Zweck recht-

[90]) Wenigstens sind die Notizen über des Cervantes Leben und Schriften, die man vor neueren französischen und deutschen Ausgaben des Don Quijote findet, noch immer voll der gröbsten Unrichtigkeiten, die unverzeihlich sein würden, selbst wenn minder ausgezeichnete Vorarbeiten vorhanden wären.

fertigt ein genaueres Eingehen auf Alles, was die dramatische Wirksamkeit des Dichters betrifft; im Uebrigen wird es angemessen sein, da, wo die genannten Forschungen neue Thatsachen hervorgehoben oder alte Irrthümer berichtigt haben, länger zu verweilen, die bekannten Daten dagegen flüchtiger zu berühren.

Die Familie des Cervantes hat einen Stammbaum aufzuweisen, der in sehr frühe Zeiten der spanischen Geschichte hinaufreicht und die Verwandtschaft ihrer Ahnherren mit den Königen von Leon nachweist. Ursprünglich in Galicien als Ricoshombres ansässig, verbreiteten sich die Glieder dieses Geschlechts während des Mittelalters über Castilien und seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts wird der Name Cervatos und Cervantes häufig mit Auszeichnung in den spanischen Annalen erwähnt. Gonzalo de Cervantes, Stifter der Linie, welcher unser Dichter angehört, that sich bei der Erstürmung von Sevilla durch den heiligen Ferdinand hervor, und wurde dort bei Vertheilung der den Mauren abgenommenen Ländereien mit Gütern bedacht. Einer seiner Nachkommen vermählte sich mit einer Tochter des Hauses Saavedra, aus welchem Grunde viele Glieder der Familie Cervantes diesen Namen dem ihrigen hinzugefügt haben. Auch in der neuen Welt breiteten sich Zweige des Hauptstammes aus.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts finden wir einen Juan de Cervantes als Corregidor der Stadt Ossuna. Sohn desselben war Rodrigo, der um's Jahr 1540 die Doña Leonor de Cortinas, ein Edelfräulein aus dem Orte Barajas, heirathete; es ist mit großer Wahrscheinlichkeit vermuthet worden, daß diese eine Verwandte

der Isabel de Urbina, der ersten Gattin des Lope de Vegà, gewesen sei; — ein interessanter Umstand, weil er die beiden großen Männer, Cervantes und Lope de Vega, in ein verwandtschaftliches Verhältniß bringen würde. Aus der genannten Ehe entstand zuerst ein Sohn, Rodrigo, dann folgten zwei Mädchen, Andrea und Luisa. Das jüngste Kind war Miguel, unser Dichter. Dieser wurde, nach neuerlich aufgefundenen unzweifelhaft ächten Documenten, zu Alcalá de Henares geboren. Der Tag seiner Geburt ist nicht bekannt; getauft ward er den 9. Oktober 1547.

Was man über die Jahre seiner Kindheit weiß, beschränkt sich auf die wenigen Andeutungen, die er selbst gibt. Er spricht von seinem frühen Hange zur Dichtkunst: „Seit den zarten Kinderjahren liebte ich die süße Kunst der holden Poesie." (Reise zum Parnaß, Cap. 4.) Auch erzählt er, er habe als Knabe den Lope de Rueda spielen sehen, was wahrscheinlich im Jahre 1558 in Segovia, vielleicht aber auch etwas später in Madrid oder einer anderen benachbarten Stadt gewesen ist. Daß dieses Schauspiel den jungen Cervantes mächtig anregte, läßt sich aus den Schriften seiner reiferen Jahre erkennen, und vielleicht haben wir hier den ersten Impuls zu der besonderen Neigung für dramatische Literatur zu suchen, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete.

Im Jünglingsalter bezog Cervantes die Universität von Salamanca und brachte zwei Jahre dort zu, wie aus den noch vorhandenen Studentenverzeichnissen hervorgehen soll. Die Beweisstücke hierfür vermochte der gewissenhafte Navarrete freilich nicht beizubringen; die anmuthigen und launigen Schilderungen des Lebens und Treibens auf dieser

Universität in dem **Licenciado Vidriera**, in der **tia fingida** und dem zweiten Theil des Don Quixote scheinen jedoch auf eigner Beobachtung zu beruhen. Wahrscheinlich ging aus den Erinnerungen an diese Zeit späterhin auch das kecke Zwischenspiel **la cueva de Salamanca** hervor.

Das poetische Talent des Jünglings scheint zuerst durch den Juan Lopez de Hoyos aufgemuntert worden zu sein. Dieser berühmte Lehrer, in dessen Schule er einen Theil seiner Jugendbildung genoß, wurde beauftragt, die Gedichte für die Todtenfeier der Elisabeth von Valois zu verfassen, und übertrug einen Theil dieser Arbeit seinen Schülern. In der Beschreibung dieser Todtenfeier wird Miguel de Cervantes, von dem sich ein Sonett, eine Elegie und einige Redondillen darin finden, von dem Lehrer besonders hervorgehoben und sein theurer, geliebter Schüler genannt. Er war damals einundzwanzig Jahre alt. Einmal als Dichter aufgetreten, verfolgte er eifrig die neue Bahn, schrieb, wie er in der Reise zum Parnaß sagt unzählige Romanzen, Sonette in Dutzenden, und wahrscheinlich auch um diese Zeit schon die **Filena**, in der man einen Schäferroman nach Art des Montomayor und Gil Polo vermuthen darf. Diese Jugendarbeiten sind spurlos verschwunden, wofern sich nicht einige der Romanzen in dem **Romancero general** erhalten haben [91].

Aber ein äußerer Anhaltspunkt mußte dem jungen Dichter, dessen Verhältnisse nie glänzend gewesen, zum Be-

[91]) Man glaubt, die Romanze über die Eifersucht, deren er in der Reise zum Parnaß erwähnt, in einer des **Romancero** wieder zu erkennen, welche beginnt: **Yace donde el sol se pone.** (S. den **Romancero** von **Ochoa**, S. 508.)

dürfniß werden; er fand ihn in dem Prälaten Julio Acquaviva, der im Jahre 1568 als päpstlicher Legat an den spanischen Hof kam; trat, wenn nicht alle Anzeichen trügen, in dessen Dienste und folgte ihm noch in demselben Jahre nach Rom. In einem solchen Verhältniß lag damals nichts Demüthigendes; selbst edle und vornehme spanische Jünglinge verschmähten nicht, in den Häusern der Päpste und Cardinäle zu dienen; der Trieb, die Welt zu sehen, die erworbene Gönnerschaft und die Aussicht auf fette Pfründen versöhnten mit der untergeordneten Stellung. — Die lebhaften Eindrücke, welche diese erste größere Reise auf den Cervantes machte, geben sich noch in seinen spätern Werken kund. Im Persiles gibt er den beiden Pilgern Periander und Auristela den Weg durch Valencia, Catalonien, die Provence, nach Italien, den er anscheinend selbst genommen und belebt ihn mit den eignen Anschauungen. Besonders muß ihn Catalonien gefesselt haben, was sich aus den genauen Schilderungen dortiger Natur und Sitte in der Galatea, der Novelle las dos doncellas und dem Don Quixote schließen läßt.

Sein Aufenthalt in Rom war nicht von langer Dauer; aber nachhaltig in der Erinnerung. In einer seiner Novellen (el licenciado vidriera) spricht er von „Rom, der Weltbeherrscherin und Königin der Städte. Wie man von den Klauen des Löwen auf seine Größe und Gewalt schließt, so erkennt man die von Rom an den Bruchstücken von Marmor, den gestürzten Bogen und zerstörten Bädern, den prächtigen Säulengängen und großen Amphitheatern, und an dem heiligen Strome, der seine Ufer durch zahllose Re-

liquien von Märtyrern heiligt, die ihr Grab in seinen Wellen fanden."

Cervantes vertauschte nach kurzem Weilen in dem Hause des Prälaten das stillere Leben mit dem Soldatenstande; „denn die Waffen", sagt er, „wenn gleich sie Jeden zieren, stehen doch vor Allen denen wohl, die edlen Blutes sind." Er diente unter den spanischen Truppen, die damals in Italien so zahlreich waren. Sein gewöhnliches Standquartier war Neapel. Von hier segelte er im Jahre 1571, als das große Aufgebot zum Kampf des Kreuzes gegen den Halbmond erscholl, nach Messina, dem Sammelplatz der verschiedenen Geschwader. Er diente als gemeiner Soldat in der Compagnie des Diego de Urbina, folgte der vereinigten Flotte unter Befehl des Johann von Oestreich in die Gewässer von Lepanto und nahm thätigsten Theil an dem Kampfe. Er lag bei'm Beginn der Schlacht am Fieber krank, und der Hauptmann so wie seine Cameraden wollten ihn überreden, ruhig in der Cajüte zu bleiben; er aber erwiderte, er wolle lieber für Gott und seinen König sterben, als durch Feigheit seine Gesundheit erkaufen, und bat den Befehlshaber, ihm einen Posten auf dem gefahrvollsten Platze anzuweisen. Dies ward gewährt und nun kämpfte er als einer der Tapfersten unter der Mannschaft des Schiffes, die allein 500 Türken tödtete, das Admiralschiff von Alexandrien enterte und die Aegyptische Reichsfahne eroberte. Cervantes, dem heftigsten Feuer ausgesetzt, ward von drei Schüssen getroffen, von zweien in die Brust, vom dritten in die linke Hand, die er durch diese Zerschmetterung gänzlich verlor. Statt aber diese Verstümmelung zu beklagen, rechnete er sich dieselbe zur Zierde,

„weil er sie bei der glorreichsten Begebenheit, die vergangene Jahrhunderte sahen und künftig sehen werden, davongetragen habe" [92]). Der denkwürdige 7. Oktober 1571 scheint immer ein Lichtpunkt unter den vielen trüben Erinnerungen seines Lebens gewesen zu sein; noch in seinen letzten Jahren sagt er in der Reise zum Parnaß: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf geringem Posten, Theil am Siege hatte." — Wie ausgezeichnete Tapferkeit er bewiesen haben muß, kann man daraus abnehmen, daß Johann von Oestreich, als er am Tage nach der Schlacht einen Umgang durch das Herr hielt, den Cervantes besonders auszeichnete und ihm zu dem gewöhnlichen Solde eine bedeutende Zugabe zu zahlen befahl.

Man weiß, wie wenig der Sieg verfolgt wurde. Der Feind der Christenheit lernte schon damals die kleinliche Gesinnung der christlichen Herrscher als seine treuste Bundesgenossin kennen: Philipp II. befahl seinem Halbbruder, nach Messina zurückzukehren, wo die siegreiche Flotte mit großen Festlichkeiten empfangen wurde. Cervantes ward wegen seiner Wunden in's Hospital geschafft und blieb während die meisten Truppen in's Innere von Sicilien vertheilt wurden, in Messina. Im Frühling des folgenden Jahres segelte er unter dem Regiment Figueroa von Neuem in den Archipel und nahm an dem Sturme auf Navarin Theil; diese ganze Expedition aber scheiterte und die Flotte kehrte im November nach Messina zurück.

[92]) Prolog zu den Novellen.

Der nun folgende Winter verging unter neuen Rüstungen; der unerwartete Abfall der Venetianer aber löste die Liga auf, und die spanische Seemacht allein ward für einen Angriff auf die türkische nicht genügend erachtet; um sie zu etwas zu gebrauchen, ward eine Expedition gegen Tunis beschlossen. Der König bezweckte hierbei bloß die Enthronung des Aluch Ali zu Gunsten des Muley Mahomet; Johann von Oestreich aber, der den Oberbefehl übernahm, hoffte, sich eine unabhängige Herrschaft in Africa zu gründen, wozu ihm die Vermittlung des Papstes zugesagt war. Kaum war die Flotte in Goletta gelandet, als Bewohner und Besatzung von Tunis Stadt und Festung verließen; daher genügte ein Regiment erprobter Soldaten, unter denen wahrscheinlich Cervantes war, um beide einzunehmen. Don Johann gründete ein neues Fort, nahm Biserta ein und kehrte, unter Zurücklassung eines Theils seiner Mannschaft, nach Sicilien zurück. Die Compagnie, bei welcher Cervantes stand, ward nach Sardinien versetzt, blieb dort den Winter von 1573 auf 1574, und ward dann in's Genuesische berufen, wo Unruhen ausgebrochen waren. Diese im Zaum zu halten, war Don Johann von der Lombardei aus bemüht; hier aber hörte er von Rüstungen der Türken zur Wiedereroberung von Tunis und Goletta, schiffte sich und einen Theil seiner Truppen (Cervantes unter ihnen) in Spezia nach Neapel und Messina ein, und segelte von hier nach der africanischen Küste ab. Ein Orkan brachte jedoch seine Galeere dem Untergange nahe und trieb ihn an die sicilianische Küste zurück. Unterdessen waren Goletta und Tunis nach tapferer Vertheidigung verloren gegangen; mit ihnen die Hoffnungen

Don Johann's. Cervantes blieb unter dem Befehl des Herzogs von Sesa in Sicilien, aber nicht lange mehr; theils von Sehnsucht nach dem Vaterlande getrieben, theils mißmuthig über die geringe Anerkennung, die seinen Diensten geworden war, bat er im Sommer 1575 um die Erlaubniß, nach Spanien zurückzukehren. Diese ward ihm in ehrenvoller Weise. Don Johann, so wie der Herzog von Sesa versahen ihn mit Empfehlungsbriefen an den König, in denen sie auf Beförderung eines so verdienten Mannes drangen, der sich die Achtung seiner Vorgesetzten wie seiner Cameraden erworben habe [93]).

In so hoffnungsreicher Aussicht bestieg Cervantes in Neapel die spanische Galeere el Sol; mit ihm sein Bruder Rodrigo. Aber das Wiedersehen der ersehnten Heimath lag ihnen ferner, als sie glaubten. Ihr Schiff gerieth am 26. September 1575 unter ein Algierisches Raubgeschwader, ward nach tapferem Widerstande gekapert und als Beute nach Algier geführt. Cervantes fiel, bei Vertheilung der Gefangenen, dem Dali Mami, einem griechischen Renegaten, zu. Dieser glaubte, wegen der bei ihm ge-

[93]) Die Erlebnisse während seiner Kriegsdienste sowohl als seiner Gefangenschaft, zu der wir nun kommen, hat Cervantes theilweise in die Novelle vom Gefangnen eingeflochten. Es ist aber ein Irrthum, in welchen die meisten seiner Biographen gefallen sind, alle die romanhaften Begebenheiten, die dort erzählt werden, als so viele dem Cervantes selbst zugestoßene anzunehmen. Navarrete hat das Verdienst, diese verworrenen Darstellungen kritisch gesichtet und die Lebensgeschichte des Cervantes auf historische Documente gegründet zu haben. Ihm sind wir durchgehends gefolgt; die Urkunden, auf die sich die Erzählung stützt, konnten hier nicht angeführt werden; sie sind in den Anhängen des trefflichen Navarrete'schen Werkes vollständig abgedruckt.

fundenen Briefe an Philipp II., in seinem Sclaven einen der vornehmsten christlichen Ritter zu besitzen und überhäufte ihn, in der Hoffnung, ein hohes Lösegeld zu erpressen, mit Mißhandlungen. Aber der kühne Cervantes, statt sich einschüchtern zu lassen, brütete über Plänen zur eignen sowohl, als zur Befreiung seiner Mitgefangnen, und ermunterte sie zu einem Fluchtversuche nach Oran; schon waren sie glücklich aus Algier entkommen, aber ein Mohr, der sie zu führen versprochen, ward zum Verräther, und sie mußten zu schlimmern Mißhandlungen in den Kerker zurückkehren. Cervantes, als Anstifter, ward am härtesten gestraft [94].

Einer der Gefangenen, der seine Freiheit erkauft hatte und nach Spanien zurückkehrte, überbrachte dem Vater des Cervantes die Kunde von dem Schicksal der beiden unglücklichen Söhne. Der brave Greis verpfändete sogleich sein ganzes Vermögen, nicht beachtend, daß er sich selbst und seine übrige Familie hierdurch in die größte Dürftigkeit versetzte, und sandte alsbald eine nicht unbeträchtliche Summe nach Algier. So wurden die Söhne in den Stand gesetzt, über ihre Freilassung zu unterhandeln; aber Dali Mami forderte so hohes Lösegeld für Miguel de Cervantes, daß dieser die Hoffnung auf die eigne Befreiung vereitelt sah, und seinen Antheil an den überschickten Mitteln an seinen Bruder Rodrigo überließ, dessen Freilassung er so im August 1577 bewirkte. Rodrigo mußte bei seiner Abreise versprechen, die Ausrüstung einer Flotte in Valencia oder auf den Balearischen Inseln zu betreiben, die zur Befreiung des

[94]) Zwei ähnliche Fluchtversuche der Christensclaven schildert er in dem Schauspiel el Trato de Argel.

Bruders und anderer Christensclaven an der Africanischen Küste landen sollte. Zur Bewerkstelligung dieses Anschlags waren die Briefe eines vornehmen, in Algier gefangenen Spaniers aus dem Hause Alba behülflich. Cervantes hatte diesen Plan seit lange in folgender Art entworfen. Westlich von Algier an der Meeresküste lag ein Garten, der dem Alcaiden Hassan gehörte. Der Aufseher dieses Grundstücks, ein Navaresischer Sclave, hatte am entlegensten Punkte desselben eine Höhle angelegt, in der er, auf Veranlassung des Cervantes, schon seit dem Februar 1577 mehrere Christen versteckt hielt. Nach und nach mehrte sich die Zahl dieser Flüchtlinge und im September gelang es auch dem Cervantes, seinem Herrn zu entkommen und sich zu ihnen zu gesellen. Er hatte den Zeitpunkt, wo die versprochene Fregatte erscheinen mußte, richtig berechnet. Sie langte am 28. September an, hielt sich den Tag über verborgen, näherte sich in der Nacht dem Garten und gab den Gefangenen das erharrte Zeichen. In diesem Moment aber erhoben etliche Mohren, die zufällig in der Nähe waren, einen Lärmruf; die Fregatte zog sich zurück, machte bald darauf zwar einen zweiten Versuch zur Landung, war aber bei diesem vollends unglücklich und fiel den Mohren in die Hände.

Cervantes und seine Gefährten hofften noch, sich in der Höhle versteckt halten zu können, bis sich neue Aussicht zur Flucht darböte. Aber ein Renegat, Namens **el Dorador**, der von Anfang an in ihr Geheimniß gezogen war, verrieth sie an den König Hassan, der ein Recht auf alle entlaufene Sclaven zu haben behauptete, und die Gelegenheit, seine Kerker zu füllen, begierig ergiff. Ein Trupp

Soldaten mußte den Garten des Alcaiden Hassen besetzen, in die Höhle dringen und die Flüchtlinge gefangen nehmen. Cervantes erklärte augenblicklich, er habe die Uebrigen zur Flucht verleitet und sei allein strafwürdig. Auf dies Geständniß ward er, mit Ketten beladen, unter Schmähungen und Mißhandlungen des türkischen Pöbels, vor den König geführt, der ihn bald mit List und Schmeichelworten, bald mit furchtbaren Drohungen zur Angabe seiner Mitschuldigen zu bewegen suchte. Es war nämlich darauf abgesehen, den Pater Jorge Olivar, Sclavenauslöser für die Krone Aragon, in die Schuld zu verstricken. Aber Cervantes blieb bei der Versicherung, er sei der einzige Schuldige.

Unterdessen drang der Alcaide Hassan auf harte Bestrafung der Flüchtlinge, und machte durch eigenhändige Erdrosselung des Gärtners den Anfang dazu. Gleiches Loos würde dem Cervantes und seinen Gefährten geworden sein, wenn nicht die Habsucht des Königs seine Grausamkeit überwogen hätte. Die Rücksicht auf das zu erwartende Lösegeld erhielt den Gefangenen das Leben; aber sie wurden in einen scheußlichen Kerker geworfen und mit Mißhandlungen überhäuft. Die Schilderung, die Pater Haedo von der Beschaffenheit dieser Gefängnisse und von den Grausamkeiten des Königs Hassan entwirft, erweckt Schauder. Der Kerker des Cervantes war einer der schlimmsten in ganz Algier.

In dieser trostlosen Lage, täglich Zeugen der Mißhandlung oder Hinrichtung eines Gefährten, und stündlich demselben Loose ausgesetzt, suchten die Gefangenen, meist Spanier, durch Erinnerungen an ihre schöne Heimath, durch Spiele und Tänze, wie sie jeder Spanier liebt, die

Drangsale der Gegenwart zu erheitern. Sie stärkten sich an den Großthaten ihrer Vorfahren, die sie wechselweise in Romanzen besangen, feierten die heiligen Feste ihrer Religion, und ergötzten sich an dramatischen Vorstellungen. So allgemein war die Theilnahme an dem aufblühenden Schauspiel geworden, daß ein dunkler Sclavenzwinger zur Bühne ward; so tief waren die Comödien des Lope de Rueda in's Herz des Volks gedrungen, daß Jahre lang dem Vaterland Entfrembete ihre schönsten Stellen zu recitiren wußten [95]). Und noch in anderer Beziehung steht der Kerker von Algier mit dem spanischen Theater in Verbindung. Hier empfing Cervantes den Keim zu zweien seiner Schauspiele, welche die Leiden der christlichen Gefangenen schildern, und, zuerst von Lope de Vega in seinen **Cautivos de Argel** nachgeahmt, Veranlassung zu einer Reihe ähnlicher Darstellungen gaben.

Das Verunglücken der frühern Befreiungsversuche hatte den Cervantes nicht eingeschüchtert; mit dem Ungemach stieg die Sehnsucht, es abzuschütteln; „denn die Freiheit," sagt er, „ist eins der köstlichsten Güter, die der Himmel den Menschen gab, und für sie, so wie für die Ehre, darf und soll man das Leben wagen; die Gefangenschaft aber ist das größte Uebel, das einen Menschen treffen kann." Ein Mohr wurde gewonnen, um Briefe des Cervantes an den Befehlshaber von Oran zu überbringen; durch diese sollte ein neuer Versuch, sich und noch drei andere Gefangene zu befreien, eingeleitet werden. Allein der

[95]) **Cervantes, los Baños de Argel, jorn. 3. — Mármol, Vida del P. Gracian, P. 2, c. 7, pag. 80. — Haedo, Diálogo 2°, f. 154.**

König Hassan entdeckte den Plan, ließ den Boten spießen und verurtheilte den Cervantes als Aussteller der gefundenen Briefe zu zweitausend Peitschenhieben; die Ausführung des letztern Spruches jedoch unterblieb auf vielfache Fürbitten für den edlen Sclaven; — eine Milde, welche um so auffallender war, als um dieselbe Zeit drei andere Spanier wegen eines ähnlichen Vergehens hingerichtet wurden, und sich nur aus der Hochachtung erklärt, zu der ein großer Charakter selbst die rohsten Gemüther zwingt.

Ein neuer, noch umfassenderer Plan, im September 1579 angelegt, ward durch einen Dominicanermönch verrathen. Hassan, um die Gefangenen auf der That ertappen zu können, stellte sich, als wisse er von nichts; die Christen jedoch argwöhnten bald, daß ihr Plan verrathen sei. Ein Valencianischer, in Algier ansässiger Kaufmann, der den Letzteren seine Beihülfe zugesagt hatte und nun für sein Leben und Vermögen zitterte, bot Alles auf, den Cervantes zu schleuniger Flucht auf einem Schiffe zu bestimmen, damit ihm die Folter kein Geständniß abpressen möchte. Aber dieser, unterdessen schon seiner Haft entkommen und im Hause eines Freundes versteckt, verschmähte, sich allein zu retten und seine Genossen in der Gefahr zurückzulassen, suchte den Kaufmann zu beruhigen und schwur, weder Folter noch Tod sollte ihn zur Angabe seiner Gefährten zwingen. Unterdessen ward in den Straßen von Algier ein Befehl des Sultans zur Auslieferung des Sclaven Cervantes ausgerufen und jeder Hehler desselben mit dem Tode bedroht. Sogleich beschloß der Flüchtling seinen Freund von der Verantwortlichkeit zu befreien, und meldete sich bei'm König. Dieser, um ihn desto mehr einzuschüchtern,

ließ ihm einen Strick um den Hals legen und die Hände auf den Rücken binden, als sollte er aufgeknüpft werden, und verlangte, als einzigen Weg zur Rettung, die Angabe seiner Mitschuldigen. Cervantes aber blieb sich gleich, versicherte beharrlich, er allein habe entfliehen wollen, und gab zuletzt noch vier Spanier als Theilnehmer an, die aber kurz zuvor schon ihre Freiheit erkauft hatten. Die Fürsprache eines dem Cervantes gewogenen Renegaten bewog den König noch einmal, dem Sträfling das Leben zu schenken; doch ließ er ihn in den Kerker des Pallastes werfen, an Händen und Füßen fesseln und auf's schärfste bewachen.

Es klingt romanhaft und läßt sich doch nach beglaubigten Zeugnissen [96]) kaum bezweifeln, daß Cervantes nun einen Plan entwarf, der alle übrigen an Kühnheit übertraf. Dieser ging dahin, einen Aufstand der Christensclaven in Algier zu erregen, sich der Stadt zu bemächtigen und sie Philipp II. zu überliefern; und Cervantes scheint trotz seiner strengen Haft Mittel gefunden zu haben, auf Ausführung des verwegenen Anschlags hinzuwirken. Wie weit das Unternehmen gediehen, ob es förmlich entdeckt und durch welche Mittel es vereitelt worden, ist nicht klar. Gewiß ist, daß König Hassan den Cervantes als den kühnsten und unternehmendsten aller seiner Sclaven, von dem er das Schlimmste zu befürchten habe, kannte. „Um meine Hauptstadt, meine Sclaven und meine Schiffe zu sichern," pflegte er zu sagen, „muß ich diesen verstümmelten Spanier wohlverwahrt halten." Dessenungeachtet behandelte er ihn mit ungewöhnlicher Mäßigung. „Ein Einziger," sagt

[96]) S. Navarrete, pag. 366.

Cervantes selbst, „kam gut mit ihm aus, ein spanischer Kriegsmann, Namens Saavedra, dem er, obgleich er Dinge that, die lange Jahre im Gedächtniß der dortigen Einwohner leben werden, und alle, um seine Freiheit zu erlangen, doch nie einen Stockstreich gab, noch geben ließ, noch ein böses Wort sagte, während Alle, und er selbst, mehr als einmal fürchteten, er werde ihn für das geringste von dem, was er that, spießen lassen.

Während so mannigfaltiger, aber vergeblicher Versuche des Cervantes zur Wiedererlangung seiner Freiheit hatten seine Verwandten in Madrid auf dasselbe Ziel hingearbeitet. Was an eignen Mitteln fehlte, suchten sie durch Verwendungen bei'm König zu ersetzen; zu diesem Zweck sollte ein Zeugniß der frühern Kriegscameraden des Cervantes über dessen Verdienste, und ein Empfehlungsschreiben des Herzogs von Sesa behülflich sein. Rodrigo, der Vater, war gestorben und hatte die Seinen in bitterer Armuth zurückgelassen; die Unterstützung von Seiten des Hofes war lau; und so konnte den Sclavenauslösern, die im Mai 1580 nach Algier abgingen, nur eine geringe Summe zur Auslösung des edelsten Gefangenen mitgegeben werden. Hassan hatte unterdessen die Herrschaft von Algier an einen andern Pascha abtreten müssen und war nach Constantinopel zurückberufen worden. Cervantes war unter den Gefangenen, die er mitschleppen wollte, und befand sich schon auf einer segelfertigen Galeere, als die Sclavenauslöser anlangten; seine Loskaufung also, wenn sie überhaupt geschehen sollte, durfte nicht aufgeschoben werden. Das verlangte Lösegeld aber überstieg um mehr als das Doppelte die mitgebrachte Summe; endlich jedoch gelang es dem Pater Gil, einem

der Redemptoren, theils die letztere durch Anleihen zu erhöhen, theils die Forderungen Hassans herabzustimmen, und Cervantes erhielt am 19. Septmber 1580 seine Freiheit.

Bevor er nach Spanien zurückkehrte, suchte er auf unwidersprechliche Weise eine Reihe von Verläumdungen, deren Opfer er geworden war, zurückzuweisen. Der Dominicanermönch nämlich, der den letzten Fluchtversuch verrathen und dadurch den Haß aller Christen auf sich geladen hatte, suchte nun den unglücklichen Ausgang jenes Unternehmens dem Cervantes aufzubürden und hatte verschiedne Zeugen zur Aussage gegen ihn bestochen. Um jeden Verdacht dieser Art von vorne herein zu entkräften, erbat sich der Verläumdete, ein gerichtliches Zeugniß von eilf seiner Mitgefangenen, sämmtlich aus den edelsten spanischen Familien. Ihre Aussagen enthielten einstimmig die glänzendsten Lobreden. Don Diego de Benavides erklärte, gleich bei seiner Ankunft in Algier hätten ihm verschiedne Christen den Cervantes als einen äußerst trefflichen, edlen und tugendhaften Mann bezeichnet, und er habe in ihm Vater und Mutter wiedergefunden. Luis de Pedrosa sagte aus, es seien zwar viele wackere Ritter in Algier gewesen, aber keiner, der seinen Mitgefangenen so viel Gutes erwiesen habe wie Cervantes; auch zeige dieser in allen Dingen eine ganz eigne Anmuth, und sei so geistvoll und gewandt, daß nur wenige Menschen ihm gleich zu stellen seien.

Nachdem er so die Bosheit seines Verläumders entkräftet, schiffte sich Cervantes am 22. Oktober ein „um," wie er sagt, „der größten Freude entgegen zu eilen, die man in diesem Leben haben kann, nämlich der, nach langer Gefangenschaft sicher und gesund in's Vaterland zurückzu-

kehren; denn es gibt", fügt er hinzu, „auf Erden keine Freude gleich der, die verlorene Freiheit wieder zu gewinnen."

In der Heimath angelangt, zwang ihn die Dürftigkeit seiner Familie, von Neuem Kriegsdienste zu nehmen. Er trat unter die spanischen Truppen, die damals das immer noch nicht völlig unterworfene Portugal besetzt hielten, und unter denen sich auch sein Bruder Rodrigo befand; nahm mit ihm in den Jahren 1581 und 1582 an den Expeditionen gegen die Azoren Theil und half im Sommer 1583 die Insel Terceira erobern und die letzten Anhänger des Priors von Ocrato zerstreuen. Genauere Nachrichten über diesen Theil seines Lebens mangeln; in denselben Jahren scheint er auch eine Zeit lang in Oran gestanden zu haben, und während seiner verschiednen Aufenthalte in Portugal in ein Liebesverständniß mit einer dortigen Dame getreten zu sein, dessen Frucht eine Tochter, Isabel de Saavedra, war.

Der Lärm des Kriegs vermochte die Muse nicht zu verscheuchen, vielmehr scheint um diese Zeit die Liebe zur Poesie, der er selbst in den Kerkern von Algier nicht ganz untreu geworden war [97]), mit neuer Stärke in Cervantes erwacht zu sein. Im Drange des bewegten Soldatenlebens hatte er einen Schäferroman, Galatea, gedichtet, der noch wenig originelle Schöpfungskraft verrieth und sich nicht eben glücklich an die Werke des Montomayor und Gil Polo schloß. Die Galatea erschien gegen Ende des Jahres 1584. Um diese Zeit befand sich Cervantes in Esquivias, wo ihn die Liebe zu einer Dame von angesehener Familie

[97]) Daß Cervantes in Algier Verse gemacht hat, geht aus dem Zeugniß des D. Antonio de Sosa hervor; bei Navarrete, S. 56.

fesselte; sie hieß Doña Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano; wann er sie kennen gelernt, und ob er sie unter dem Namen Galatea gefeiert hat, muß dahingestellt bleiben; er vermählte sich mit ihr am 12. December 1584, trat aus dem Kriegsdienst und ließ sich in Esquivias nieder.

Die Nähe von Madrid erlaubte ihm häufige Reisen dorthin, brachte ihn mit verschiednen namhaften Dichtern in freundschaftliche Verbindung und führte ihn in das literarische Leben der Hauptstadt ein. Wahrscheinlich ward er Mitglied einer jener poetischen Akademien, die, den italienischen nachgebildet, schon unter Carl V. in Spanien entstanden waren. Die gewonnene Muße verstattete ihm, sich mit ganzem Eifer der Production zu widmen, und diese der dramatischen Poesie zuzuwenden, vereinigten sich äußere Umstände mit dem inneren Drange; denn die Sorge für den Unterhalt seiner Familie nöthigte ihn, seine literarische Thätigkeit zur Erwerbsquelle zu machen; nitchs aber versprach bei dem stark erwachten Hange des Volks zum Theater bessern Ertrag, als die Abfassung brauchbarer Bühnenstücke. Das früheste seiner Schauspiele, **el trato de Argel**, scheint schon bald nach seiner Rückkehr aus Algier, etwa im Jahre 1581, zur Darstellung gekommen zu sein. Hieran reihte sich sodann, vornämlich seit 1584, noch eine beträchtliche Zahl anderer Dramen, deren Aufführung, nach mehrfachen Zeugnissen, bedeutenden Erfolg hatte [98].

Dessenunerachtet reichte der Ertrag des Comödienschreibens für den Unterhalt des Cervantes und seiner Fa-

[98]) **Suarez de Figueroa, Plaza universal. — Rojas l. c. Cervantes Pról. à las Com.** und **Viage al Parnaso.**

milie nicht aus. Der unglückliche Dichter bewarb sich, um seiner Noth abzuhelfen, um ein Steuereinnehmeramt im spanischen Amerika, dem letzten Zufluchtsort der Verzweifelten, wie er selbst sagt; mußte sich aber mit einer untergeordneten und sehr wenig einträglichen Stelle als Proviantcommissär für die Indische Flotte begnügen, in welcher Eigenschaft er im Jahre 1588 nach Sevilla übersiedelte. Mit diesem Jahr endet denn die erste Periode seiner Thätigkeit für's Theater, auf die wir unten zurückkommen werden.

Sein Aufenthalt in Sevilla dauerte mindestens zehn Jahre, und wurde nur durch kleinere Reisen nach verschiednen Ortschaften Andalusiens und eine einzige nach Madrid unterbrochen; neben seinen Hauptgeschäften wurde er zu Zeiten mit der Eintreibung von Steuern beauftragt, und arbeitete nebenbei noch als Sachwalter verschiedner Privatleute. Wie hemmend dergleichen Geschäfte auch für seine dichterische Thätigkeit sein mußten, so blieb der Aufenthalt in Sevilla doch nicht fruchtlos; diese herrliche Stadt, die prachtvollste und damals volkreichste von ganz Spanien, der Stapelplatz der Amerikanischen Reichthümer, bot in dem Leben und Treiben ihrer Bewohner ein reiches Feld zu Beobachtungen dar, die hauptsächlich in den trefflichen Novellen Rinconete und Cortadillo und „der eifersüchtige Estremadurer“ niedergelegt wurden. Die lebenvollen Schilderungen Andalusischer Volkseigenthümlichkeiten, die sich in fast allen Werken des Cervantes finden, konnten auch nur aus eigner Beobachtung hervorgehen; überhaupt ist der eigenthümliche Ton, der seine folgenden Dichtungen vor den frühern charakterisirt, der anmuthige Scherz, die

leichte Ironie, in denen er Meister wurde, zum Theil dem Leben in dieser Provinz und dem Umgange mit ihren geistvollen und muntern Bewohnern zuzuschreiben.

Aber eine kränkende Beschuldigung sollte diese Zeit seines Lebens verbittern. Er hatte nämlich einen kleinen Posten von eingetriebenen Geldern einem Sevillanischen Kaufmann zur Zahlung in die Staatskasse anvertraut; dieser aber unterschlug sie und verschwand, und so ward der arme Cervantes, unvermögend, die kleine Summe aus eignen Mitteln zu ersetzen, der Veruntreuung öffentlicher Gelder beschuldigt, gefangen genommen, und erst, nachdem es ihm gelungen war, Bürgschaft zu stellen, wieder in Freiheit gesetzt. Von 1598 an fehlen uns für vier Jahre alle urkundlichen Nachrichten über sein Leben. Seine frühern Biographen nehmen an, er habe um diese Zeit in der Mancha gelebt, erzählen von einem Streit, den er in dem Städtchen Argamasilla gehabt, von einer Gefangenschaft daselbst, während welcher er den Don Quixote begonnen haben soll, und Aehnliches. Die Grundlage, worauf sich diese Annahmen hauptsächlich stützen, sind die Traditionen, die sich in der Mancha selbst erhalten haben. Nimmt man die genaue Kenntniß der Localitäten jener Gegend hinzu, die sich in dem Quijote zeigt, so gewinnt die Vermuthung, daß Cervantes einen Aufenthalt daselbst gemacht, einige Wahrscheinlichkeit, wenn auch die Zeit und die nähern Umstände desselben hypothetisch bleiben. Mit Sicherheit aber kann man annehmen, daß er in diesen Jahren jenes herrliche Werk, die Zierde nicht bloß der Spanischen, sondern der Europäischen Literatur, entwarf und zum Theil ausführte.

Zu Anfang des Jahres 1603 begab er sich an den Hof von Valladolid, theils um die erwähnten Anschuldigungen, die um diese Zeit wider ihn erneuert wurden zurückzuweisen, theils um seine gerechten Ansprüche auf Belohnung langjähriger Dienste geltend zu machen. Jenes scheint ihm gelungen zu sein; dieß mißglückte so vollkommen, daß er alle ferneren Gunstbewerbungen aufgab und fortan nur von der Führung von Geschäften die ihm Privatleute anvertrauten, und vom Ertrage seiner Schriften lebte. Der Don Quijote erschien zu Anfang des Jahres 1605; aber das Aufsehen, das er in ganz Spanien, ja Europa erregte, wirkte nicht auf Verbesserung der Lage seines Urhebers zurück, und zog ihm überdieß vielfältige Angriffe zu, theils von übelwollenden, wenn auch geistreichen Dichtern, wie Góngora, Christoval Suarez de Figueroa und Estevan Manuel de Villegas, theils von dem Heer der blinden Anbeter des Lope de Vega, der in dem Gespräch mit dem Canonicus nicht mit dem unbeschränkten Lobe überschüttet worden war, das sie verlangten. Mit Unrecht jedoch hat man dem Lope selbst Feindseligkeit gegen seinen großen Zeitgenossen Schuld gegeben, wie später ausführlich gezeigt werden soll.

Im Jahre 1606 wurde der Hof nach Madrid zurückverlegt; um eben diese Zeit scheint sich Cervantes mit seiner Familie daselbst niedergelassen zu haben. Der allgemeinen Sitte jener Zeit gemäß, der selbst die ersten Magnaten des Reichs, wie z. B. der Herzog von Lerma, Folge leisteten, trat er in eine geistliche Brüderschaft. Seine äußeren Umstände besserten sich in nichts. Der nun schon bejahrte Dichter lernte immer mehr resigniren, und suchte in tiefer

Zurückgezogenheit, in treuer Pflege der geliebten Poesie den Undank der Welt zu vergessen. 1612 erschienen die zum Theil schon in Sevilla, zum Theil erst jetzt entstandenen **Novelas exemplares**, die auch mit der Geschichte des Theaters in so fern zusammenhängen, als sie zahlreichen Schauspieldichtern Stoff für ihre Dramen gegeben haben [99]).

[99]) Folgendes Verzeichniß wird sich leicht noch vervollständigen lassen:

Die **Gitanilla de Madrid** erzeugte zwei gleichnamige Stücke von **Montalvan** und Solis;

die **Ilustre fregona** eins unter gleichem Titel von Lope de Vega, zwei andere von **Vicente Esguerdo** und **Cañizares**, und die **Hija del Mesonero** von Diego de Figueroa y Córdoba;

der **licenciado vidriera** das gleichbenannte von Moreto;

die **Señora Cornelia** das Schauspiel **Quien dá luego dá dos veces**, von Tirso de Molina;

der **zeloso Estremeño** zwei eben so betitelte von Lope und Montalvan;

die **fuerza de la sangre** das gleichnamige von Guillen de Castro.

Von ausländischen Dramatisirungen dieser Novellen führe ich an:

La force du sang, von **Hardy**.

L'amant libéral von **Bouscal** und **de Beys** nach dem **Amante liberal**.

Eine gleichnamige Tragicomödie von **Scudéry**.

Die **deux pucelles** von **Rotrou** nach den **dos doncellas** des Cervantes.

The spanish gipsy von **Middleton** und **Rowley** nach der **gitanilla** und der **fuerza de la sangre**;

Love 's Pilgrimage von Beaumont und Fletcher nach den **dos doncellas**;

The chances von denselben nach der **Señora Cornelia**.

Der D. Quijote hat zu folgenden Schauspielen Anlaß gegeben: **D. Quijote de la Mancha** von Guillen de Castro; ein gleichnamiges (nicht mehr vorhandenes) Stück von Calderon; **Los invencibles he-**

Bald darauf folgte die Reise zum Parnaß, ein wunderbares Werk, das neben vielen treffenden und geistvollen Urtheilen, neben Stellen von hohem poetischem Schwunge andere enthält, die nur versificirte Verzeichnisse spanischer Dichternamen sind. Ein Anhang in Prosa bezweckte, auf die älteren vergessenen Theaterstücke des Verfassers wieder aufmerksam zu machen, Schauspieler und Publicum als undankbar anzuklagen und einige in den letzten Jahren gedichtete Schauspiele zu empfehlen. In der Hoffnung, von Neuem auf den Theatern der Hauptstadt zu glänzen, hatte er verschiedne Comödien und Zwischenspiele verfaßt und sich bemüht, sie zur Aufführung zu bringen; doch umsonst; kein Schauspieldirektor wollte sie. Um sie nicht ganz ungenützt zu lassen, bot er sie dem Buchhändler Villaroel zum Verkaufe an, dieser aber erklärte ihm anfänglich, von seiner Prosa lasse sich viel erwarten, von seinen Versen nichts; gab jedoch zuletzt nach und druckte im Jahr 1615 den Band Comödien und Entremeses, der zu so wunderlichen Hypothesen Anlaß gegeben hat.

Um diese Zeit erregte ein seltsames literarisches Product in ganz Spanien Aufsehen. Es war eine Fortsetzung des Don Quixote von einem gewissen Avellaneda, hinter welchem Namen sich wahrscheinlich ein Aragonischer Geistlicher und Comödiendichter versteckte. Dieser falsche

ches de D. Quijote von Francico de Avila (im 8. Bande von Lope's Theater); El curioso impertinente von Guillen de Castro; Las Bodas de Camacho von Melendez Valdes; D. Quichotte de la Manche, deux parties, von Guérin de Bouscal; Sancho Pança von Du Fresny; le Curieux impertinent, von de Brosse, eine ebenso betitelte Comödie von Destouches und Sancho Pança, gouverneur von Dancourt.

Don Quixote war nicht ohne Geist und Erfindungsgabe geschrieben, enthielt aber die bösartigsten Schmähungen gegen den so unendlich überlegenen Verfasser des ächten. Cervantes antwortete auf diesen leidenschaftlichen Angriff durch den zweiten Theil seines Romans, dessen Gediegenheit selbst seine Feinde verstummen machte. Die edle Mäßigung, die er in dieser, wie in andern Streitigkeiten bewahrte, verdient als Muster aufgestellt zu werden.

Der zweite Theil des Don Quijote war das letzte Werk, das Cervantes selbst herausgab; aber seine Schöpferkraft war nicht versiegt. Die Unterstützung, die ihm von zwei edelmüthigen Magnaten, dem Grafen von Lemos und dem Erzbischof von Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, zu Theil ward, machte die letzten Jahre seines Lebens zu den glücklichsten und gab ihm volle Muße zur Ausführung seiner dichterischen Entwürfe; diese waren eine Fortsetzung der Galatea, ein Lustspiel **el engaño à los ojos**; zwei Werke, deren Natur unbekannt ist, **el Bernardo** und **las semanas del jardin**, und der Roman Persiles und Sigismunda; nur die letzte dieser Dichtungen hat uns das Schicksal gegönnt. Cervantes gab dem Persiles den Vorzug vor allen seinen Werken; das allgemeine Urtheil hat anders entschieden; aber was man diesem Werke auch vorwerfen möge, man wird nicht umhin können, es anzustaunen; der achtundsechszigjährige Greis, der eine Dichtung von so überreicher Phantasie hervorzubringen vermochte, darf wohl, nach dem Calderonischen Bilde, mit einem Vulkan verglichen werden, der unter seiner Schneedecke feurige Ströme birgt.

Er hatte den Persiles gegen den Frühling 1616 be-

endigt; sein Gesundheitszustand war um diese Zeit Besorgniß erregend; er hoffte Besserung von Veränderung der Luft und trat eine Reise zu seinen Verwandten nach Esquivias an. Aber das Uebel verschlimmerte sich; er sah den Tod voraus, und wollte zu Hause sterben. Die Rückreise nach Madrid gab ihm Stoff zu jener zugleich launigen und rührenden Vorrede seines Romans. Alle Hoffnung zur Wiedergenesung verschwand; er empfing die letzte Oelung, schrieb noch auf dem Sterbebette den witzigen Brief an den Grafen von Lemos, der sich vor dem Persiles befindet, und starb am 23. April 1616 im 69. Lebensjahr. Still und ohne Gepränge ward er bestattet; nicht einmal ein einfacher Denkstein bezeichnet seine Grabstelle, und erst in den letzten Jahren ist das Andenken des Mannes, der mehr als die Könige und Großen seiner Zeit für den Ruhm Spaniens gewirkt hat, durch ein Monument geehrt worden.

Die Thätigkeit des Cervantes im dramatischen Fach zerlegt sich, wie schon im Laufe des Obigen klar ward, in zwei verschiedne Perioden, deren erste die Zeit unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Algier bis zu seiner Versetzung von Madrid nach Sevilla (1581—1588) begreift, die zweite mindestens zwanzig Jahre später beginnt und bis an den Ausgang seines Lebens reicht. Zwischen beide fällt dann ein Zeitraum, der die dramatische Muse des Dichters zwar feiern sah, denselben jedoch in einer eigenthümlichen kritischen Stellung zur damaligen Schauspieldichtung zeigt und insofern in der Theatergeschichte nicht unberücksichtigt zu

lassen ist. Nur die erste dieser Perioden gehört, streng genommen, in die Gränzen des vorliegenden Buchs; des Zusammenhangs wegen scheint es jedoch angemessen, hier, der Zeitordnung vorgreifend, sogleich auch die Betrachtung der folgenden anzureihen.

Bevor Cervantes im reiferen Mannesalter die eigenthümliche Sphäre der Dichtung eroberte, in der sich der Reichthum seines Talentes am freisten entfalten konnte, hatte er zahlreiche Versuche in fast allen Gattungen der Poesie gemacht. Sein leicht erregbarer, nach den verschiedensten Richtungen hin in Bewegung gesetzter Geist bedurfte der Anstrengung, um sich zur Selbstständigkeit durchzuarbeiten. Durch zwei Schäferromane nach damaligem Modegeschmack stellte er sich in die Reihe der Nachahmer des Montemayor und Gil Polo, durch zahlreiche, nun verschollene, Romanzen und lyrische Gedichte unter das Heer von Poeten, die ohne hervorragende Eigenthümlichkeit in den einmal gangbaren Formen fortdichteten. Seine Aufmerksamkeit und Productivität auch auf das Drama zu lenken, kamen verschiedne Umstände zusammen. Er hatte schon als Kind den Aufführungen des Lope de Rueda beigewohnt und war Zeuge der Wirkungen gewesen, die selbst untergeordnete Producte durch die lebendige Darstellung hervorzubringen vermögen; die Theater von Madrid, die er später in der Nähe zu beobachten Gelegenheit hatte, boten genug Veranlassung zu ähnlichen Wahrnehmungen dar. Schon dieß genügte, seinen aufstrebenden, nach einer ehrenvollen Stellung in der vaterländischen Literatur und nach Einfluß auf die Nation begierigen Geist auf die Bühne hinzuweisen. Der Beifall, mit dem sein erstes Stück auf-

genommen wurde, ermuthigte ihn zum Fortschreiten auf der betretenen Bahn; die Werke des la Cueva, Artieda und Virues zeigten ihm den Weg, auf dem zu einer höheren literarischen Ausbildung des Drama's zu gelangen war; der Aufenthalt in der Nachbarschaft der Hauptstadt und die Sorge für das Fortkommen seiner Familie traten hinzu, seine Verbindung mit dem Theater zu befestigen; und so lieferte er mit ungemeiner Productivität binnen weniger Jahre zwanzig bis dreißig Comödien, die sich sämmtlich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten [100]). Die Hast, mit der diese Arbeiten verfaßt sein müssen, und der nachlässige Ton, womit in der unten citirten Stelle von ihnen geredet wird, könnten auf die Vermuthung führen, der Verfasser habe mit denselben keine höheren, über ihre momentane Bestimmung hinausreichenden Absichten gehabt. Verschiedne andre Stellen seiner Schriften beweisen jedoch das Gegentheil [101]). Noch in seinen späteren Lebensjahren, als sein Ruf in einem anderen Literaturgebiete längst

[100]) „Die Darstellung der Schauspiele erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid meinen Verkehr von Algier und meine Zerstörung von Numantia spielen sah, so wie die Seeschlacht, worin ich mich unterstand, die Schauspiele von fünf Jornadas, die sie bald dahin gehabt, auf drei zu reduciren. Ich zeigte, oder (um besser zu sagen) ich war der Erste, welcher die verborgnen Gedanken und Einbildungen der Seele darstellte, indem ich unter allgemeinem und freudigem Beifalle der Zuschauer allegorische Personen auf die Bühne brachte. Ich schrieb in dieser Periode gegen zwanzig bis dreißig Schauspiele, welche sämmtlich aufgeführt wurden, ohne daß man sie mit einer Opfergabe von Gurken oder sonstigen werfbaren Dingen bedacht hätte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Toben."

[101]) Viage al Parnaso, adjunta. — D. Quijote, P. I., cap. 48

fest stand, spricht er mit Wohlgefallen von den dramatischen Versuchen seiner Jugend und scheint einen Theil seines Dichterruhms auf sie gründen zu wollen; und dürfen wir dies Selbstgefühl als einen Maaßstab für den Werth jener Productionen ansehen, so muß die Sorglosigkeit um so mehr beklagt worden, womit er die Aufbewahrung derselben durch den Druck vernachlässigt und die Nachwelt außer Stand gesetzt hat, seine Verdienste als Dramatiker in ihrem ganzen Umfang zu würdigen. Nur einem günstigen Zufall wird es verdankt, daß wenigstens zwei seiner ältern Schauspiele handschriftlich dem Untergang entronnen sind und zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Druck erscheinen konnten.

Das erste derselben, el trato de Argel, ist ohne Zweifel das frühste des Cervantes, und wenn nicht schon, wie Pellicer und Navarrete annehmen, während der Gefangenschaft in Algier, doch gewiß unmittelbar nach der Rückkehr von dort aus den frischen Erinnerungen an die erduldeten Leiden geschrieben [102]). Wir haben hier ein rührendes und ergreifendes Gemälde von den Drangsalen der Christensclaven, die der Verfasser in nächster Nähe gesehen und mitempfunden hatte, aber vom Drama nicht viel mehr als den Namen; denn die verschiednen Gruppen und Situationen, in welche die Handlung zerfällt, sind durch einen sehr spärlichen Faden des Interesses mit einander verbunden. Den Mittelpunkt des Interesses bildet die Liebe des Aurelio und der Silvia, die sich Beide zu Algier in

[102]) Rojas nennt es als gleichzeitig mit den Schauspielen des la Cueva.

der Sclaverei befinden. Aurelio wird von seiner Gebieterin Zara, der Frau des Renegaten Izuf, geliebt, und diese wendet, mit Hülfe ihrer Freundin Fatima, alle ihre Künste an, um ihn zu verführen; aber er bleibt standhaft. Dies wird in der ersten Scene geschildert. Dann treten ein Paar andre Sclaven, Saavedra und Pedro Alvarez, auf und schildern die Leiden ihrer Gefangenschaft. Izuf beauftragt den Aurelio, Silvia zu seinen Gunsten zu stimmen und Aurelio stellt sich, als wolle er den Auftrag ausführen. Die folgende Scene stellt mit lebhaften Farben den Sclavenmarkt und den Jammer des Gefangenenverkaufs dar. Hierauf sehen wir, wie Fatima eine Zauberbeschwörung anstellt, um Aurelio der Zara geneigt zu machen. Eine Furie erscheint und verkündigt, daß nur die Nothwendigkeit und die Gelegenheit den Starrsinn des Christen brechen können. Diese allegorischen Figuren erscheinen denn auch und suchen den Aurelio williger zu machen, richten aber nichts aus. Dann sieht man den Pedro Alvarez, welcher seinem Kerker entflohen ist, in der Wüste, wo er den Weg verloren hat und ermattet niedersinkt. Er ruft die heilige Jungfrau an, und sieht alsbald einen Löwen erscheinen, der sich ihm zur Seite niederlegt und ihm dann voranschreitet, um ihm den Weg zu zeigen. Am Schlusse wird in Algier die Ankunft des Fray Juan Gil, eines spanischen Sclavenauslösers, angekündigt, und Aurelio, Silvia, Saavedra (Cervantes) und die übrigen Gefangenen werfen sich betend, in der Hoffnung, erlöst zu werden, auf die Kniee. — Der Anfänger in der Kunst gibt sich in diesem Stücke überall kund, und die Achtung für den großen Namen des Verfassers kann uns nicht abhalten,

den **Trato de Argel** tief unter die gleichzeitigen Leistungen des la Cueva zu stellen. Aber was dem Werke an dramatischem Gehalt und poetischem Werth abgeht, um für ein Kunstwerk gelten zu können, das ersetzt es durch ein anderes Interesse, vor dem alle Kritik verstummen muß. Denn wer vermöchte sich dem Eindruck zu verschließen, den diese Schilderung der eignen Leiden durch den schwergeprüften Dichter hervorrufen muß? Wer kann die Scenen, wo er sich selbst unter dem Namen Saavedra auf die Bühne bringt, ohne Theilnahme und Rührung lesen? Und wer wird nicht den redlichen Eifer anerkennen, mit dem er seine Mitbürger für die Auslösung der in Algier gefangenen Christen zu begeistern sucht? Selbst die vielen prosaischen Züge in dieser Darstellung erregen unsere Theilnahme nur um so mächtiger.

Ein ganz anderer Geist, der Geist ächtester Poesie spricht aus der Numantia. Wenn dieses Gedicht, wie angenommen werden muß, nicht viel später als das vorige verfaßt ist [103]), so muß man zugestehen, daß der Verfasser binnen Kurzem Riesenfortschritte gemacht hat. Daß die Numantia, wie behauptet worden ist, ein in der ganzen spanischen Literatur einzig und isolirt dastehendes Werk sei, widerlegt sich zwar durch genauere Kenntniß des älteren Theaters, denn sie zeigt in Form, Styl und der ganzen

[103]) Die Numantia besteht, nach der älteren Weise, noch aus vier Jornadas, während die **Batalla naval** schon die neue Eintheilung in drei befolgte. Cervantes machte, wie wir sahen, Ansprüche, Erfinder dieser Eintheilung zu sein; um aber dies mit einigem Anschein von Recht thun zu können, mußte er sie mindestens gleichzeitig mit Virues, also wohl nicht später als 1585, zuerst angewandt haben.

Behandlungsweise nahe Verwandtschaft mit den Schauspielen des Juan de la Cueva, und die nächste mit dessen **Saco de Roma**; aber daß sie alle Werke des Sevillanischen Dichters bei weitem überragt, kann nicht in Abrede gestellt werden. Es war ein gewagtes Unternehmen, die Zerstörung der alt-spanischen Feste Numantia, einen mehr für's Epos geeigneten Gegenstand, zum Vorwurf eines Drama's, eine ganze Stadt und ihre Bewohner zu dessen Helden zu machen; und nur einer freien, in die Weise der lyrischen und epischen Dichtung gleich stark hinübergreifenden Form des Schauspiels konnte es überhaupt gelingen, diesen Stoff zu bewältigen. Der Verfasser wird also nicht zu tadeln sein, daß er die Charactere in ganz allgemeinen Zügen gehalten und die Handlung in verschiedene Situationsbilder zerlegt hat, die durch kein anderes Band, als durch ihren gemeinsamen Bezug auf das Schicksal von Numantia, mit einander zusammenhängen. Die Einheit des Interesses ist durch die Gruppirung alles Einzelnen um diesen gemeinsamen Mittelpunkt genugsam aufrecht erhalten, und der Dichter hat nicht versäumt, die Theilnahme stets auf denselben Punkt hinzulenken. Kein Umstand, der Bewunderung, Entsetzen und Mitleid hervorbringen kann, ist vergessen; der aufopfernde Heldenmuth der Bürger, die Wehklagen verhungernder Kinder, die Verzweiflung der Mütter, die unheilvollen Vorbedeutungen bei dem Sühnopfer, die Wiederaufweckung eines Todten durch Zaubersprüche und seine düsteren Prophezeiungen; alle diese Züge mit der endlichen Katastrophe, wo sich ein ganzer Volksstamm unter den rauchenden Trümmern der Vaterstadt begräbt, bilden ein Gemälde von erschütternder und

hochtragischer Wirkung. — Wie kühn und großartig nun das Ganze auch gedacht, wie edel und feurig größtentheils die Darstellung ist, so lassen sich doch einzelne Flecken nicht verkennen, die dem Werke einigen Eintrag thun. Dahin soll zwar die Einführung der allegorischen Figuren, auf die sich Cervantes so viel zu Gute thut, nicht unbedingt gerechnet werden, denn es ist einzuräumen, daß sie hier im Allgemeinen besser angebracht ist, als im **Trato de Argel**, und daß wenigstens die Scene, wo Hispania und der Flußgott Duero die künftigen Schicksale des Vaterlandes verkündigen, ihre Wirkung nicht verfehlt; wohl aber die ermüdende Gedehntheit des ersten Aktes und die Einflechtung der Liebesscenen zwischen zwei jungen Numantinern, die, obgleich an sich schön gedacht, sich nicht recht mit dem Tone des Ganzen verschmelzen wollen.

Sieht man von diesen einzelnen Uebelständen auf die hervorragenden Vorzüge der Numantia zurück und läßt zugleich die frühe Entstehung dieser Tragödie nicht außer Acht, so erscheint der Verlust der übrigen dieser älteren Stücke des Cervantes, die sein Talent ohne Zweifel in noch höherer Ausbildung zeigen würden, besonders beklagenswerth. Namentlich wäre man auf die **Confusa** begierig, deren sich der Verfasser an mehreren Stellen rühmt, indem er sie als eine gute unter den besten **Comedias de capa y espada** bezeichnet. Die Titel der übrigen, insoweit wir davon Kenntniß haben, sind: **la batalla naval** (vermuthlich die Schlacht von Lepanto), **la Jerusalen, la gran Turquesca** [104]), **la Comedia de la Amaranta**

[104]) Die Annahme, diese Comödie sei identisch mit der später

ó la del Mayo, el bosque amoroso, la unica y bizarra Arsinda. Vielleicht daß ein günstiger Zufall einmal wieder zur Entdeckung dieser Comödien und so zur Ergänzung einer fühlbaren Lücke in der spanischen Literaturgeschichte führt. Die späteren Werke unseres Dichters, in denen er seine Selstständigkeit einer fremden Manier aufopferte, vermögen in dieser Hinsicht keinen Ersatz zu bieten.

Der Zeitraum, welcher diese späteren Schauspiele des Cervantes von den früheren trennt, fällt ziemlich genau mit einer der wichtigsten Epochen der Theatergeschichte zusammen, jener nämlich, in welcher sich die neuen, eigenthümlichen und sehr bestimmt ausgeprägten Formen des Drama's, die der spanischen Nationalcomödie von nun an für anderthalb Jahrhunderte eigen blieben, zuerst entwickelten und festen Fuß auf den Bühnen faßten. Gleich nach der Entfernung unseres Dichters von Madrid war Lope de Vega aufgetreten und hatte schon durch seine ersten dramatischen Versuche die Gunst des Publicums dergestalt gewonnen, daß er als Sieger über alle seine Vorgänger und Zeitgenossen gelten konnte. Die Genialität seiner Erfindung, die Leichtigkeit seiner Darstellung und seine an's Unglaubliche gränzende Fruchtbarkeit machten ihn bald zum Alleinherrscher der Bühne; andere begabte Männer säumten nicht, die von ihm eröffnete Bahn des Erfolges zu betreten; und in Kurzem bestimmten sich durch diese Schule Geist und Form aller Gattungen des Schauspiels in der Art, daß der Nationalgeschmack nichts mehr auf den

gedruckten **Gran Sultana**, ist irrig, da die letztere sich auf ein erst zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts vorgefallenes Ereigniß gründet (S. **Navarrete, Vida de Cervantes**, S. 360.)

Brettern duldete, was sich nicht dieser Weise anschloß. So waren denn selbst die besten, noch kurz zuvor bewunderten Stücke in anderem Styl über den glänzenden Erfolgen der neueren bald vergessen, und wer seinen Ruhm als Schauspieldichter behaupten wollte, war genöthigt, den Forderungen des Publikums nachgebend, die neue Richtung einzuschlagen. Cervantes, dem Mittelpunkt dieses Strebens entrückt, und überdieß mit anderen Arbeiten beschäftigt, begnügte sich, statt mit den Theaterhelden des Tages in Wettkampf zu treten, bei der weiteren Entwicklung der dramatischen Kunst zunächst mit der Rolle eines Zuschauers und Beurtheilers. Die ausführlichste und bei weitem wichtigste unter den verschiednen Stellen seiner Schriften in denen er seine hierauf bezüglichen Ansichten niedergelegt hat, findet sich im 48. Capitel des Don Quijote. Er stellt sich hier in offene Opposition mit der Richtung des öffentlichen Geschmacks, indem er die Mehrzahl der beliebten Bühnenstücke dieser Zeit anerkannte Albernheiten ohne Kopf und Fuß, Spiegel des Abenteuerlichen, Muster von Ungereimtheiten und Abdrücke der Sittenlosigkeit nennt, und die Dichter einer unverantwortlichen Nachgiebigkeit gegen die unverständige Menge beschuldigt. Die Schärfe und Bitterkeit in dieser Kritik ist ohne Zweifel von einer Mißstimmung des Verfassers über die glänzenden Erfolge seiner jüngeren Zeitgenossen und die dadurch herbeigeführte Vernachlässigung seiner eignen dramatischen Leistungen herzuleiten, und in dieser Allgemeinheit muß man das ganze Urtheil allerdings für ungerecht halten. Betrachtet man aber seine Ausstellungen im Einzelnen und entkleidet sie der Uebertreibungen, welche Gereiztheit und Unmuth

hinzusetzten, so wird man nicht umhin können, ihnen in manchen Punkten beizustimmen. Der dem Cervantes vielfach gemacht Vorwurf, er habe das romantische Drama überhaupt verunglimpft, kann keineswegs für begründet gelten. Das spanische Theater in die Regeln des Aristoteles zwängen, oder überhaupt auf Nachahmung der alten Classiker bringen zu wollen, fiel ihm nicht ein, und kein einziger Ausspruch in seinen sämmtlichen Schriften deutet hierauf hin. Nur die Schroffheit des Urtheils, womit die citirte Stelle im Don Quijote anhebt, hat die Meinung veranlassen können, er habe das Nationalschauspiel selbst in seinen Grundbedingungen angreifen wollen; aus der weiteren Ausführung aber wird klar, daß nur von einzelnen Uebelständen die Rede ist, die sich wirklich in Menge in dasselbe eingeschlichen hatten. Um die Motive der Unzufriedenheit des Cervantes richtig zu würdigen, muß man, statt bloß auf die Höh'npunkte dieses Literaturgebiets, auf die mittelmäßigen und geringen Werke blicken, die, durch das Bedürfniß der Theaterdirectoren hervorgerufen und in ungeheurer Masse producirt, kein höheres Ziel als den Beifall der Menge kannten; auf die Arbeiten der untergeordneten Dichter, die sich Ausschweifungen und Uebertreibungen aller Art, der Verachtung aller Regeln der Kunst und Natur recht mit Behagen hingaben. Und liefern doch selbst die Schriften des Lope de Vega Beispiele genug, zu welchen unerhörten Verirrungen ungezügelte Phantasie, Hast der Production nnd Anbequemung an einen verdorbenen Zeitgeschmack selbst das glänzendste Talent verführen können!

Der Tadel des Cervantes trifft nun im Einzelnen zuerst den raschen Wechsel der Zeiten und Oerter. „Kann,“

sagt er, „eine größere Abenteuerlichkeit bei Behandlung einer Fabel gedacht worden, als wenn im ersten Auftritt des ersten Aktes ein Kind in den Windeln erscheint, welches im zweiten als bärtiger Mann auftritt, oder wenn der erste Aufzug eines Schauspiels in Europa beginnt, der zweite in Asien fortspielt und der dritte in Africa endigt?“ Wie der Zusammenhang ausweist und wie namentlich aus der Betrachtung der Stücke, die als tadelfrei empfohlen werden, erhellt, wird aber hier nicht auf Beobachtung der Einheiten gedrungen, sondern nur der Mißbrauch einer an sich erlaubten Freiheit getadelt. Daß viele damalige Dichter einen solchen Mißbrauch wirklich auf's höchste trieben, daß ihre Sucht, den Zuschauern möglichst vielerlei vor Augen zu führen, ein ganz willkührliches Schalten mit Ort und Zeit hervorrief und so durch Zerstückelung die Gesammtwirkung ihrer Compositionen mannigfach beeinträchtigte, läßt sich nicht läugnen, und in so fern muß man sich ganz mit dem Cervantes einverstanden erklären. Zweifelhafter kann man über den zweiten Hauptpunkt in seiner Kritik sein. Er scheint, in Verkennung des wahren Wesens der Poesie, einen direkten moralischen Zweck vom Schauspiel verlangt und hiernach allerdings einen falschen Maaßstab zur Beurtheilung des spanischen Drama's mitgebracht zu haben. Kann aber seinem von diesem Gesichtspunkt ausgehenden Tadel auch nicht vollkommen beigestimmt werden, so ist ihm doch in so fern gleichfalls Geltung zuzugestehen, als er nur die Extreme und Ausschweifungen treffen soll, zu denen die Abwesenheit alles Ernstes und die Verachtung aller Moral in vielen damaligen Bühnenstücken führten.

Was weiter gegen die neue dramatische Literatur vor-

gebracht wird, ist größtentheils nicht unbegründet, soweit die schlechten Productionen der geringen Theaterschreiber gemeint sind, verfehlt aber, gleich dem Vorigen, sein Ziel theilweise durch die Allgemeinheit, mit der Gutes und Schlechtes in eine Masse zusammengeworfen werden. „Gibt es — wird gesagt — eine größere Abgeschmacktheit, als uns den Greis in Jugendkraft, den Jüngling feig, den Diener voll Beredtsamkeit, den Edelknaben als weisen Rathgeber, den König als Taglöhner, die Prinzessin als Küchenmagd vorzuführen? Ist die Wahrscheinlichkeit die Hauptsache bei einem Schauspiel, wie kann da auch nur ein ganz gewöhnlicher Verstand Befriedigung finden, wenn angenommen wird, die Handlung falle in die Zeit Königs Pipin oder Karl's des Großen, und zu derselben Zeit Kaiser Heraclius, der die Hauptrolle spielt, mit den Kreuzfahrern in Jerusalem einziehen und das heilige Grab, wie Gottfried von Bouillon, erobern soll, während doch eine lange Reihe von Jahren den Einen von dem Anderen scheidet? Oder wenn dem Schauspiel etwas Erdichtetes zu Grunde liegt und geschichtliche Ereignisse eingeflochten und Bruchstücke anderer, die verschiednen Personen zu verschiednen Zeiten begegneten, beigemischt werden, und zwar ohne wahrscheinlichen Zusammenhang, bloß aus handgreiflichem, auf keine Weise zu entschuldigendem Irrthum? Und das Schlimmste ist: es gibt Unwissende, die darin die Vollkommenheit suchen und andere Ansichten für Kleinigkeitskrämerei erklären. Wie, wenn wir vollends auf die geistlichen Schauspiele kommen? Was werden da für falsche Wunder erdichtet! Welche Unrichtigkeiten und Mißverständnisse kommen da vor, indem sie die Wunder des einen Heiligen dem anderen zuschreiben!

Ja, auch in weltlichen Stücken erdreisten sie sich, ohne weiteres Bedenken und aus keiner andern Rücksicht Wunder geschehen zu lassen, als weil sie meinen, ein solches Wunder, oder eine solche Maschinerie, wie sie es nennen, werde sich da gut ausnehmen und den unwissenden Pöbel in's Theater locken. Wie sehr gereicht das Alles zur Beeinträchtigung der Wahrscheinlichkeit, zur Entstellung des Geschichtlichen, ja zur Schande spanischer Geisteskraft! Denn die Ausländer, welche mit vieler Genauigkeit die Gesetze des Schauspiels beobachten, halten uns, wenn sie die Abgeschmacktheiten und Ausschweifungen, die wir begehen, bemerken, für roh und unwissend."

Die entsprechenden Belege zu allen diesen Rügen sind leicht aufgefunden. Daß indessen hier, wie bei Allem, was Cervantes in diesem Kapitel Tadelndes vorbringt, mit Unrecht auf die ganze dramatische Literatur Spaniens bezogen wird, was nur einen Theil derselben treffen kann, springt in die Augen. War um die Zeit, als der erste Band des Don Quijote geschrieben wurde, das Nationalschauspiel auch noch nicht zu seiner feinsten Ausbildung gelangt, so lagen doch schon damals genug Stücke vor, auf welche dies ganze Register von Fehlern keine Anwendung finden konnte; und wie viel poetisches Verdienst wog wieder bei andern die einzelnen Verstöße auf! Das Bewußtsein hiervon scheint denn auch dem Cervantes nicht gefehlt zu haben, weshalb er seinen Invectiven einzelne mildernde Bemerkungen hinzusetzt. „Die Schuld aller der aufgezählten Ungebührnisse," sagt er, „liegt nicht immer an den Dichtern, welche die Comödien schreiben, denn manche von ihnen wissen recht gut, worin sie fehlen und verstehen vortrefflich, wie sie es

machen sollten; da aber die Schauspiele zu einer käuflichen Waare geworden sind, so sagen sie, und mit Recht, die Schauspieler würden sie nicht kaufen, wären sie nicht nach dem beliebten Zuschnitt, und so sucht sich der Dichter nach dem zu bequemen, was der Schauspieler, der ihm seine Arbeit bezahlen soll, verlangt. Daß dem so sei, kann man an den vielen, ja zahllosen Schauspielen sehen, die ein hochbegabter Dichter in unsern Landen mit so viel Anmuth und Witz, in so zierlichen Versen, mit so viel guten Einfällen und gewichtigen Denksprüchen, mit Einem Wort in einer so beredten und erhabenen Sprache verfaßt hat, daß die Welt seines Ruhmes voll ist. Weil er sich aber nach dem Geschmack der Schauspieler bequemen wollte, hat er nicht bei allen — wie es ihm mit einigen gelungen ist — den erforderlichen Grad von Vollkommenheit erreicht." — Weiter werden einige Comödien verschiedner Verfasser ausdrücklich von dem Verdammungsurtheil, das die übrigen trifft, ausgenommen und als tadelfrei und kunstgemäß gerühmt; nämlich **la Isabela, la Filis, la Alexandra, la ingratitud vengada, el mercader amante** und **la enemiga favorable.** Nirgends indessen erscheint die Kritik des Cervantes in einem so zweideutigen Licht wie hier; denn was diesen Stücken ein besonderes Lob vor vielen anderen zuführen konnte, läßt sich nicht leicht absehen. Bei den drei ersten, den bald näher zu betrachtenden Werken des Argensola, kann der Grund allein in einer Vorliebe des Cervantes für die ältere Weise des Schauspiels, in der er selbst so lange thätig gewesen war, gefunden werden; in der Isabella und der Alexandra wenigstens sind kaum andere Motive zu dem ungemessenen Lobe, das er ihnen spendet, zu

entdecken. Noch mehr muß die Auszeichnung auffallen, welche dem „bestraften Undank" widerfährt, falls nämlich hiermit das gleichnamige Stück des Lope de Vega, eine der allergeringfügigsten Productionen dieses Dichters, gemeint ist [105]). Die stark aufgetragene moralische Tendenz, die dieses verworrene Gewebe von Liebesintriguen und Mordthaten in unseren Augen nur noch widerstrebender macht, scheint demselben beim Cervantes zur Empfehlung gedient zu haben. Wie aber vermochte ein poetischer Sinn sich durch solche Rücksicht in seinem Urtheil bestimmen zu lassen? — Auf einer ungleich höheren Stufe stehen „die günstige Feindin" von Tárrega und „der verliebte Kaufmann" von Gaspar Aguilar [106]), nur verdienen sie nicht diese ungebührliche Hervorhebung vor vielen anderen Stücken von gleichem oder höherem Werth. Der Einfachheit und Regelmäßigkeit der Handlung in beiden Comödien soll das gebührende Lob nicht versagt werden; aber selbst abgesehen davon, daß der hier angelegte Maaßstab nicht der einzige bei Beurtheilung dichterischer Werke sein darf und wenn man ihn im Sinne des Cervantes gelten läßt, fordert die Gerechtigkeit gegen die übrige dramatische Literatur der Spanier in jedem Falle, nicht zu verschweigen, daß noch zahlreiche andere Stücke dieser Zeit dieselben Eigenschaften in dem nämlichen Grade, wie die genannten, aufzuweisen haben.

[105]) In den Comedias de Lope de Vega, B. XIV., Madrid, 1620.

[106]) Der Mercader amante steht in Norte de la poesia española, Valencia, 1616, die Enemiga favorable im fünften (unächten) Bande der Comedias de Lope de Vega.

Blicken wir auf den ganzen Discurs zurück und bringen damit die Stellen ähnlichen Inhalts in der Reise zum Parnaß, in dem Prolog zu den späteren Comödien u. s. w. in Verbindung, so können wir denn freilich nicht verhehlen, daß in allen diesen Aussprüchen neben vielem Wahren und Treffenden auch eben so viel Unbegründetes, Willkührliches und Schwankendes zu Tage kommt. Es gebrach dem Cervantes an jener Sicherheit und Abrundung des Urtheils, die allein im Kampfe mit einer übermächtigen Gegenpartei Erfolg versprechen konnte; er gesellte zur richtigen Erkenntniß einzelner Mängel der spanischen Schauspiele auch eben so oft eine Verkennung ihrer Vorzüge; und wenn ihm auf der einen Seite die gehörige Mäßigung abging und er durch übertriebene Schärfe reizte, so ließ er es auf der andern wieder an der Bestimmtheit fehlen, die überall das rechte Ziel trifft. Was Wunder, daß seine Stimme in dem lauten Beifall, den die befeindete Richtung fand, ungehört verhallte!

Als der Verfasser des Don Quijote sich nach langjähriger Unterbrechung in den letzten Jahren seines Lebens von Neuem der Schauspieldichtung zuwandte, hatte er entweder, wie es scheint, seine früheren Grundsätze über dramatische Composition wesentlich modificirt, oder er that denselben Schritt, aus dem er Anderen ein so schweres Verbrechen machte, und bequemte sich wider bessere Ueberzeugung den Forderungen des Publicums. Die früher von ihm bekämpfte Richtung des Geschmacks hatte inzwischen so festen Fuß auf der Bühne gefaßt, daß er die Vergeblichkeit aller dagegen gerichteten Bestrebungen einsehen mochte. Hatte er schon mit seinen kritischen Diatriben nicht

durchzubringen vermocht, um wie viel weniger durfte er erwarten, auf der Bühne selbst erfolgreich Opposition machen zu können! Und doch konnte er es nicht über sich gewinnen, der Theaterdichtung ganz zu entsagen und sich auf das Feld der Literatur zu beschränken, auf dem er schon unvergänglichen Ruhm erworben hatte. Die Erinnerung an seine früheren Triumphe ließ ihm keine Ruhe, und die Erfolge seiner jüngeren Zeitgenossen, deren täglicher Zeuge er während des späteren Aufenthaltes in Madrid war, spornten ihn an, mit diesen in die Schranken zu treten. Er schrieb in dieser Absicht im Zeitraum weniger Jahre acht Comödien; mit denen er indeß schon äußerlich in so fern nicht glücklich war, als seine Bemühungen, sie auf die Bühne zu bringen, vergeblich ausfielen, und ihm zuletzt nur übrig blieb, sie ganz wider Gewohnheit der damaligen Theaterdichter vor der Darstellung in Druck zu geben. Indem er wider seine anfängliche Absicht diesen Weg zur Publicität einschlug, scheint er jedoch nicht bloß auf das lesende Publicum gerechnet zu haben; er hoffte, seine Stücke würden, wenn nur einmal bekannt, auch den Weg auf die Bretter finden; eine Erwartung, die, so viel man weiß, nie in Erfüllung gegangen ist [107].

[107]) „Es ist einige Jahre her, daß ich zu meiner alten Beschäftigung zurückkehrte und im Glauben, die Zeit meines guten Rufes die noch nicht vorüber, von neuem einige Comödien verfaßte. Aber ich fand keine Vögel mehr in den vorigjährigen Nestern; das soll heißen: ich fand keinen Theaterdirector, der sie von mir begehrt hätte, obgleich Alle wußten, daß ich sie liegen hatte; und so verpackte ich sie denn in einen Koffer und verurtheilte sie zu beständigem Stillschweigen. Um diese Zeit sagte mir ein Buchhändler, er würde sie mir abkaufen, wenn ein concessionirter Schauspieldirector (autor de

Ueberhaupt hat keines von allen Werken des Cervantes so wenig Verbreituug gefunden, wie diese Schauspiele. In der ersten Ausgabe von 1615 waren sie zur größten, nur wenigen Männern vom Fach bekannten Seltenheit geworden, bis im Jahre 1749 ein neuer Abdruck veranstaltet wurde, der indessen gleichfalls wenig Eingang gefunden zu haben scheint. Bedenkt man freilich bei letzterem, in

titulo) ihm nicht gesagt hätte, von meiner Prosa lasse sich etwas erwarten, aber von meinen Versen nichts. Wenn ich die Wahrheit sagen soll, so machte es mir Kummer, dies zu hören, und ich sagte zu mir selbst: entweder habe ich mich so verändert, daß ich nicht mehr derselbe bin, oder die Zeiten haben sich sehr gebessert, da es doch sonst immer umgekehrt geschieht, indem man beständig die vergangenen Zeiten lobt.

Ich begann von Neuem, einen Blick auf meine Comödien zu werfen, so wie auf einige Zwischenspiele von mir, die mit ihnen bei Seite geworfen waren; und ich fand sie nicht so schlecht, daß sie nicht verdient hätten, jenem obscuren Theaterdirector zum Trotz dem erleuchteteren Sinne anderer, weniger engherziger und einsichtsvollerer Directoren vorgelegt zu werden. Mir riß die Geduld und ich verkaufte sie dem erwähnten Buchhändler, der sie so hat drucken lassen, wie er sie Dir hier übergibt. Er bezahlte sie mir nach Gebühr, und ich steckte mein Geld mit Behagen ein, ohne daß ich Plackereien mit Schauspielern gehabt hätte. — Ich wünschte, daß sie die besten von der Welt oder wenigstens erträglich wären. Du wirst es sehen, lieber Leser! Solltest Du finden, daß irgend etwas Gutes daran ist und meinen böswilligen Schauspieldirector irgendwo treffen, so sage ihm, er solle sich bessern, und möge beachten, daß sie keine offenbaren und unverholenen Albernheiten enthalten; daß der Vers gerade derjenige ist, den die Comödien verlangen, nämlich der unterste von den drei Stylen; daß die Sprache der Zwischenspiele den darin auftretenden Personen angemessen ist, und daß ich das, worin ich hier etwa gefehlt haben sollte, in einer Comödie, „die Augentäuschung," welche ich jetzt schreibe, und welche Dir hoffentlich gefallen wird, gut zu machen denke. Und hiermit schenke Gott Dir Heil und mir Geduld!"

welcher Absicht er unternommen wurde, so wird begreiflich, daß die edirten Stücke in dem Sinne, der ihnen hier untergeschoben wurde, keine Wirkung hervorbringen konnten. Der Herausgeber, Blas Antonio Nasarre, ein vom Geiste der französischen Kritik auf's ärgste verblendeter Gelehrter, hat nämlich dem Bande einen Prolog vorangestellt, in dem er das ältere spanische Schauspiel bitter befeindet und als Inbegriff aller Laster und Fehlerhaftigkeiten schildert, und den Standpunkt für die Beurtheilung der folgenden Schauspiele des Cervantes vollkommen verrückt, indem er diese für Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack erklärt, und so mit andern Worten für die verfehltesten und nichtssagendsten Productionen von der Welt! Wie ließ sich dem Verfasser des Don Quijote dergleichen andichten! Nicht das Mindeste von Parodie oder nur Persifflage läßt sich in diesen sämmtlichen Stücken entdecken. Es sind durchaus ernst gemeinte Nachahmungen der Manier des Lope de Vega, deren theatralische Wirksamkeit hier durch noch buntere Mannigfaltigkeit und größere Bühneneffecte überboten werden soll. Die Erscheinung ist eine ähnliche wie in dem gleichzeitig geschriebenen Persiles. Wie Cervantes in seinem letzten Roman die früher scharf gerügten Abenteuerlichkeiten der Ritterbücher, zur höchsten Potenz gesteigert, wiederholte, so verschmähte er hier nicht, alle ihm ehemals so anstößigen Irregularitäten der Cassen- und Spektakelstücke seiner Zeit zu adoptiren, und die Licenz auf's Aeußerste zu treiben. Und seltsam! während die durchsichtigste Klarheit, die größte Plan- und Regelmäßigkeit in Entwurf und Ausführung sich als eine hervorstechende Eigenthümlichkeit aller seiner besseren Werke kund gibt, haben wir hier die Extreme des Gegentheils: Locker-

heit der Composition und Flüchtigkeit der Darstellung im höchsten Grade. Eben der Dichter, der so viele Beweise seiner Meisterschaft in Zeichnung der Charactere geliefert, hat sich hier mit der allerflüchtigsten Skizzirung derselben begnügt; er, der sonst so tief anzulegen weiß, läßt hier jede Spur von tieferer poetischer Intention vermissen. Der Mängel dieser Stücke scheint sich auch Cervantes sehr wohl bewußt gewesen zu sein, wie aus dem wenig anspruchsvollen Tone hervorgeht, indem er in der Vorrede von ihnen spricht, während sein Selbstgefühl sich in andern Fällen ganz anders auszudrücken pflegt; aber da er einmal mit Lope und dessen Schule um den Preis des Beifalls streiten wollte, glaubte er diesen um so sicherer zu erringen, wenn er vor Allem die Aeußerlichkeiten, an die derselbe allerdings zum Theil geknüpft war, nachahmte und Wunder, Abenteuer und Theaterstreiche nicht sparte. Daß Lope's Ruhm, selbst bei der Menge, noch von ganz anderen Bedingungen abhängig war, muß er übersehen haben. Neben dem Hingeben an eine fremde, noch dazu falsch aufgefaßte Manier ist denn auch die Eilfertigkeit, mit der diese Schauspiele hingeworfen worden sind, an ihrem Mißlingen Schuld. Cervantes wollte auch an Schnelligkeit der Composition nicht hinter dem gefeierten Meister der spanischen Bühne zurückbleiben; aber ihm war nicht die improvisatorische Leichtigkeit verliehen, mit der dieser seine in unerschöpflicher Fülle strömenden Erfindungen wie spielend zu Kunstwerken zu gestalten wußte. Der natürliche Proceß seines Schaffens scheint ein anderer gewesen zu sein; er bedurfte, um Gediegenes hervorzubringen, der Concentration seiner Kräfte, und verfiel in Leichtsinn und

Oberflächlichkeit, sobald er sich eine andere Weise der Production aneignen wollte.

Mit allem Obigen soll indessen noch keine unbedingte Verwerfung dieser Comödien ausgesprochen sein; im Gegentheil, wir sind der Meinung, daß das Interesse an Allem, was den Namen Cervantes trägt, wie es uns Uebersetzungen des Persiles und selbst der Galatea zu Wege gebracht hat, auch sie in den Kreis der Beachtung hätte ziehen sollen. Denn alle, wenn auch mehr oder minder an den bezeichneten Fehlern leidend, enthalten im Einzelnen viel Schönes und Sinnvolles, und sind reich an gelungenen Scenen, die als weitere Belege für das dramatische Talent des Verfassers der Numantia nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Selbst das mißrathenste von ihnen, el Rufian dichoso, eine der regellosesten und ausschweifendsten Comedias de Santos, die wir kennen, hat dergleichen aufzuweisen. Dieses Stück, zu dessen Personal außer verschiednen allegorischen Figuren [108]) unter andern

[108]) Im zweiten Akt werden die Neugier und die Comödie folgendermaßen redend eingeführt:

Neugier. Comödie?

Comödie. Was willst du von mir?

Neugier. Ich wünschte zu wissen, warum du die alte Tracht, den Kothurn, die Toga und die Halbstiefel abgelegt hast? Aus welchen Gründen hast du die fünf Akte, die dich ehemals so stattlich, anmuthig und ehrwürdig machten, auf drei zurückgeführt? Jetzt sehe ich dich den einen Augenblick in Spanien spielen und gleich darauf in Flandern; du wirfst ohne allen Grund Zeiten, Schauplätze und Oerter durch einander; kurz, ich kenne dich gar nicht wieder. Sage mir doch von allem diesem Bescheid, denn du weißt, ich bin deine alte Freundin.

Comödie. Die Zeit verändert alle Dinge und vervollkommnet

auch ein Paar Kuppler, ein Pastetenbäcker, ein Groß-Inquisitor, Lucifer, ein Engel und einige Fegfeuerseelen gehören, führt uns einen Sevillanischen Taugenichts und Raufbold vor, der zuletzt als Wunderthäter und Heiliger in Merico stirbt. Die übrigen Stücke sind ungleich an Werth und verschieden an Charakter. In allen, wenn auch die Haupthandlung nur geringes Interesse einzuflößen vermag, erfreut die graciöse Feinheit der komischen Partien, während die ernsten Scenen meistens weniger befriedigen. Die Comödie **la casa de los zelos** behandelt einen Stoff aus dem spanisch-umgebildeten Sagenkreise von Karl dem Großen, den äußeren Umrissen nach in ähnlicher Weise, wie die nachherigen Festspiele von Lope und Calderon, allein ganz ohne jenen Zauber der Poesie, der diese Gattung erst über das Bereich der Spektakelstücke erhebt. **El gallardo Español** und **la gran Sultana** sind zwei mit mannigfaltigen Bege-

die Kunst; weshalb also an Abänderung alter Erfindungen Anstoß nehmen? Zwar war ich vor Alters gut genug, aber wenn du mich recht betrachtest, so werde ich dir doch auch jetzt nicht mißfallen, wenn ich mich gleich von der Bahn, die mir die Griechen, die du wohl kennst, so wie Seneca, Terenz und Plautus vorgezeichnet hatten, entfernt habe. Ich habe nur einen Theil von ihren Regeln beibehalten, einen anderen aber aufgegeben, wie es der Gebrauch verlangt, der sich den Regeln nicht unterwerfen will. Ich schildere heut zu Tage tausend Begebenheiten, nicht wie ehemals durch Erzählungen, sondern durch Handlung, und das macht mir Veränderung des Orts nothwendig. Die Comödie ist gegenwärtig wie eine Landkarte, auf der Rom und London, Valladolid und Madrid nur einen Finger breit von einander entfernt sind. Was kümmern sich meine Zuschauer darum, ob ich in einem Augenblick von Deutschland nach Guinea überspringe, während ich doch immer auf demselben Theater bleibe? Die Gedanken sind schnell und können mir überall hin folgen, wohin ich sie führe, ohne mich aus dem Gesicht zu verlieren, oder müde zu werden.

benheiten und lebendigen Schilderungen ausgestattete Gemälde, die stellenweise volle Befriedigung gewähren, indessen eine überlegte Disposition ihres Inhalts nur allzusehr vermissen lassen. In **los baños de Argel** haben wir eine Wiederholung des früher im **trato de Argel** behandelten Vorwurfs; in **Pedro de Urdemales** eine Art von dramatisirtem Schelmenroman, eine Gallerie gut erfundener und auch sehr poetisch ausgemalter, komischer Situationen, welcher freilich zu einem Drama die Verkettung zu Ver- und Entwicklung gebricht [109]. In der ersten Scene tritt der listige Pedro de Urdemales, der sich schon in allen möglichen Lebensstellungen erprobt hat, als Bauerbursche auf. Einer seiner Freunde bittet ihn, ihm zur Erlangung seiner geliebten Clemencia, die ihm von deren Vater verweigert wird, be-

[109]) Folgende, dem Urdemales in den Mund gelegte Bemerkungen über die Requisite eines guten Schauspielers verdienen hier eine Stelle:

„Ein Schauspieler muß vor allen Dingen ein starkes Gedächtniß haben, dann eine behende Zunge, und drittens muß seine äußere Erscheinung eine gefällige sein. Eine schöne Figur ist ihm unerläßlich, wenn er Liebhaber spielen will; seine Haltung darf nicht affectirt, seine Recitation nicht übertrieben sein. Er muß mit Ungezwungenheit und doch mit Sorgfalt spielen, muß als Greis ernst, als Jüngling lebhaft, als Verliebter leidenschaftlich, als Eifersüchtiger wüthend sein. Er muß in solcher Art und mit solcher Kunst darstellen, daß er sich ganz und gar in die dargestellte Person verwandelt. Er muß mit gewandter Zunge den Versen ihr Recht widerfahren lassen, und die todte Fabel zum Leben auferwecken; er muß dem lachenden Gesichte plötzlich Thränen entlocken und dann wieder bewirken können, daß man vom Weinen zum Lachen übergeht; endlich wird es sein Probstein sein, ob sich der Ausdruck, den er selbst annimmt, auf den Gesichtern aller Zuschauer zeigt; ist das der Fall, so darf der Schauspieler vortrefflich genannt werden.

hülflich zu sein. Der Letztere, Martin Crespo, ist eben Alcalde geworden und übt zum ersten Male seine richterlichen Functionen aus. Das liebende Paar stellt sich nun, auf Pedro's Rath, als Hirt und Hirtin verkleidet, vor den Richterstuhl, verklagt den eigensinnigen Alten, welcher die Heirath hindere, und weiß sich einen Spruch zu erlisten, der diesen verurtheilt, in die Ehe einzuwilligen. Die folgenden Scenen schildern die festlichen Züge und Tänze, mit denen die St. Johannisnacht gefeiert wird. Der spanische Aberglaube behauptet, daß die Mädchen, welche sich in dieser Nacht mit den Füßen in einen Eimer voll Wasser stellen und ihr aufgelöstes Haar im Winde flattern lassen, durch irgend ein Zeichen erfahren, wer ihr künftiger Mann sein werde. Pedro weiß bei dieser Gelegenheit zu veranstalten, daß mehrere junge Bauerdirnen, welche das Experiment machen, Zeichen von den Burschen erhalten, von welchen sie geliebt werden, und ihnen daher ein williges Gehör schenken. Hierauf tritt eine Zigeunerbande auf, unter die sich Pedro mischt und unter welcher er bald durch seine listigen Streiche zu großem Ansehen gelangt. Die Truppe kommt in ein Städtchen, wo eine alte Wittwe wohnt, die, wie erzählt wird, ihr ganzes Haus voll Säcken Geldes hat, aber nie anders einen Heller von ihren Schätzen ausgibt, als um Gebete zur Erlösung ihrer verstorbenen Verwandten aus dem Fegefeuer zu stiften. Pedro verkleidet sich nun in einen Almosen sammelnden Eremiten, trabt auf einem Esel durch die Straßen des Städtchens und macht am Ende laut betend vor dem Hause der Alten Halt. Er erzählt, es schmachte noch eine ganze Generation ihrer Vorfahren im Fegefeuer; diese hätten eine Berath=

schlagung gehalten und beschlossen, eine der unglücklichen Seelen aus ihrer Mitte in die Oberwelt zu deputiren, um die mildthätige und reiche Enkelin, durch deren Schätze sie allein erlöst werden könnten, zu ihren Gunsten zu stimmen. Er selbst sei diese Fegefeuerseele. Er entwirft nun eine grause Schilderung von den Schrecken des Purgatoriums und von den Qualen, die jeder einzelne von den Ahnen der Alten zu leiden habe, und rührt die letztere so, daß sie mit zwei gefüllten Geldsäcken herunterkommt, die sie dem Pedro überliefert. Die weitere Handlung der Comödie knüpft sich nun an das Schicksal eines jungen Mädchens, das sich unter der Zigeunertruppe befindet und, wie die Gitanilla, sich zuletzt als die Tochter vornehmer Eltern ausweist. Im dritten Akt tritt Pedro de Urdemales unter eine Schauspielertruppe und kommt mit dieser an den Hof, wo sie eine Vorstellung geben soll; er trifft hier das Zigeunermädchen, zu dem er eine Neigung gefaßt hat, als Hofdame wieder, redet sie in seiner Comödiantentracht als König mit scherzhaften Worten über den Wechsel der menschlichen Schicksale an und kündigt am Schlusse in komischer Weise den Beginn des Stückes an: „Ihr seht, daß der König da drinnen auf den Anfang der Vorstellung wartet, und daß es nicht für Alle möglich ist, Eintritt zu der großen Comödie zu erhalten, die unser Director aufführt, indem Hellebardiere und Lanzenknechte allen Mosqueteros den Zugang wehren. Morgen auf dem Theater wird eine gespielt werden, die Ihr für wenig Geld von Anfang bis zu Ende sehen könnt; und Ihr werdet sehen, daß sie nicht (wie man es tausend Mal erblickt hat) mit einer Heirath endigt, und daß die Dame nicht in der einen Jornada

niederkommt, während der Sohn in der anderen schon einen Bart hat, tapfere Thaten vollbringt, nach Kräften um sich haut, die seinen Eltern widerfahrenen Beleidigungen rächt und zuletzt König eines gewissen Königreichs wird, das auf keiner Landkarte zu finden ist. Von solchen Impertinenzen und anderen ähnlichen ist diese Comödie frei.“ Man kann das Letztere zugeben, und zugleich einzelne treffliche Details in diesem Stücke rühmend anerkennen, ohne deshalb die Anlage des Ganzen gutzuheißen.

Weniger mangelhaft in letzterer Beziehung, und überhaupt dem Plane nach das Beste der ganzen Sammlung sind **La Entretenida** und **El Laberinto de Amor**. Jene ist eine nicht ganz verwerfliche **Comedia de capa y espada**, welche später Moreto im **Parecido en la corte** nachgeahmt, aber freilich weit übertroffen hat. Die Fabel des Stücks nimmt folgenden Gang: Marcela, Schwester des Antonio de Almendarez, ist mit ihrem Vetter Silvestro verlobt, der mit der nächsten Flotte aus Amerika anlangen soll. Zu gleicher Zeit wird die Dispensation für die Heirath aus Rom erwartet. Unterdessen sucht ein Student Cardenio, der sich in Marcela verliebt hat, den Escudero der letzteren zu gewinnen, um sich durch ihn Eingang in das Haus des Don Antonio zu verschaffen. Der schlaue Escudero räth ihm, sich für den erwarteten Don Silvestro auszugeben, und gibt ihm alle nöthigen Notizen, um diese Rolle mit Wahrscheinlichkeit spielen zu können. So präsentirt sich denn Cardenio bei Don Antonio und wird als der Vetter aus Amerika willkommen geheißen; hierauf aber zeigt er sich so wenig geschickt in Fortführung seines Unternehmens, daß er Marcela's Gunst in keiner Art zu gewinnen weiß; bald

darauf wird sein Betrug entdeckt, indem der wahre Vetter anlangt und die Identität seiner Person beweist. Allein auch Silvestro's Vermählung mit Marcela wird vereitelt, indem die Nachricht anlangt, der Papst habe die Dispensation verweigert. Mit dieser einfachen Haupthandlung ist eine andere episodische verwebt. Don Antonio liebt eine gewisse Marcela Osorio, welche mit seiner Schwester nicht allein den Namen, sondern auch die sprechendste Aehnlichkeit des Gesichts gemein hat und von ihrem Vater Don Pedro in ein Nonnenkloster gethan worden ist. Don Antonio weiß das Letztere nicht und ist über das Verschwinden der Geliebten außer sich, so daß er oft gegen seine Schwester, durch die Aehnlichkeit getäuscht, in Liebesklagen ausbricht. Ein Freund des Don Antonio gibt diesem Kunde von Marcela's Aufenthalt und weiß von Don Pedro die Einwilligung in die Vermählung seiner Tochter zu erhalten. Marcela hat indessen schon über ihre Hand verfügt und einem gewissen Don Ambrosio schriftlich das Heirathsversprechen gegeben. Ambrosio findet sich mit dieser Schrift im Hause des Don Antonio ein, indem er dessen Schwester für seine Marcela hält; eben dort trifft er den Pedro Osorio, der über die Verheirathung seiner Tochter mit Don Antonio unterhandelt. Don Ambrosio zeigt nun das Heirathsversprechen vor, Pedro jedoch verweigert die Einwilligung und besteht auf der Vermählung mit Don Antonio; aber dieser, da er erfährt, daß Marcela schon einem Anderen ihr Wort gegeben, tritt zurück und so kommt keine der projectirten Ehen zu Stande, in Bezug worauf am Schlusse des Stückes der Gracioso mit einem satirischen Seitenblick auf die Mehrzahl der spanischen Comödien, in denen sich

immer Alles paaren muß, sagt: „Somit verheirathet sich denn Keiner; die Einen nicht, weil sie nicht wollen, die Anderen nicht, weil sie nicht können, und ich bitte Euch, mir ein Zeugniß auszustellen, daß die **Entretenida** ohne Heirath endigt."

El Laberinto de Amor ist ein romantisches Lustspiel voll interessanter Situationen, wenn auch etwas verworrener Intrigue. Der Hauptfehler dieses Stückes liegt darin, daß sich die nämlichen Motive darin zu häufig und an zu vielen verschiednen Individuen wiederholen. Wir haben hier vier oder fünf verkleidete Prinzen und zwei Prinzessinnen, die sich im Laufe des Stücks mehrere Male verkleiden, und man hat daher Mühe, sich aus diesem Gewirr von Costümirungen herauszufinden. Die Grundlage der Handlung ist übrigens glücklich ersonnen. Rosamira, die Tochter des Herzogs von Novara, hat verschiedne Bewerber, die sich zum Theil verkleidet am Hofe ihres Vaters aufhalten; der Letztere aber hat ihre Hand an Manfred, Herzog von Rosena, vergeben, der eben zur Verlobungsfeier erwartet wird. Da tritt der Prinz Dagoberto auf, klagt die Prinzessin des verbrecherischen Umgangs mit einem Ritter des Hofes an und macht sich anheischig, die Wahrheit dieser Aussage im feierlichen Kampfe zu erhärten. Die beabsichtigte Heirath wird nun rückgängig, Rosamira in einen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt, falls sich nicht ein Ritter findet, der ihre Unschuld als Sieger im Kampfe darthut. Es wird ein Gottesgericht angeordnet; die Prinzessin, mit schwarzem Schleier verhüllt, wird vorgeführt; eine ganze Schaar von Rittern steht bereit, ihre Ehre zu vertheidigen und nur Dagobert, der Ankläger, fehlt. Nach-

dem man ihn eine Zeit lang erwartet, erscheint er, aber in friedlicher Tracht, an seiner Seite eine verschleierte Dame, und erklärt, die Unschuld Rosamira's gegen Jeden, der sie bezweifeln sollte, darthun zu wollen; in der äußersten Gefahr, die Geliebte zu verlieren, habe er zu dem Mittel gegriffen, sie fälschlich anzuklagen, um sie der Vermählung mit dem Herzog von Rosena zu entziehen; der beste Beweis, daß er selbst sie für unschuldig halte, sei, daß er sich mit ihr vermählt habe; und nun hebt er den Schleier der von ihm hereingeführten Dame; es ist Rosamira, die aus dem Kerker zu entfliehen gewußt und eine Andere an ihrer Stelle zurückgelassen hat; diese vermeintliche Prinzessin aber ist eine andere Fürstin, die sich verkleidet aus Liebe zu Manfred an den Hof von Novara begeben und sich im Kerker mit diesem, der sie für Rosamira hielt, verlobt hat.

Mit weit uneingeschränkterem Lobe, als alle diese Comödien, dürfen die acht Zwischenspiele genannt werden, die in demselben Bande enthalten sind. Um in dieser Gattung zu glänzen, waren dem Cervantes alle erforderlichen Eigenschaften verliehen, und er ist darin von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden. Auf poetische Geltung leisten solche burleske Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben freilich meistens von vorn herein Verzicht; wo sie aber so reich mit Witz und Humor gesättigt, mit so vielen feinen und geistvollen Zügen ausgestattet sind, wie hier, da wird sich ihnen auch ein höherer Werth nicht absprechen lassen. Unvergleichlich, ein wahres kleines Meisterwerk ist namentlich das **entremes del retablo de las maravillas**, das Vorbild von Pirons bekanntem **faux prodige**. Der nächste Rang nach diesem möchte der **Cueva de Sala-**

manca anzuweisen sein, einer sehr ergötzlichen Farce, die auf denselben alten Volksschwank gegründet ist, der auch den „fahrenden Schüler“ von Hans Sachs und die französische Operette **le Soldat magicien** veranlaßt hat. Die andern, wie **el Rufian viudo, el viejo zeloso** u. s. w., reihen sich den obigen nicht unwürdig an. Die Diction aller dieser Entremeses, in zweien versificirt, in den übrigen Prosa, verbindet sehr glücklich die Nachahmung der Sprache des gewöhnlichen Lebens mit der feinsten literarischen Cultur [110a]).

Wir kehren von der Abschweifung, zu der die spätern Werke des Cervantes veranlaßt haben, in die Gränzen des vorliegenden Abschnitts der spanischen Theatergeschichte zurück, um zunächst der schon oben beiläufig erwähnten Trauerspiele des Argensola zu gedenken.

Luperico Leonardo, der ältere der beiden in der Literatur mit Recht berühmten Brüder Argensola, geboren zu Barbastro im Jahre 1565, brachte als zwanzigjähriger Jüngling, also um 1585, drei Tragödien, **la Isabela, la Alejandra** und **la Filis** auf den Bühnen von Saragossa und Madrid zur Aufführung [110b]). Der Beifall, den diese Stücke fanden, war, auch noch nach andern Zeugnissen, als dem des Cervantes, ein allgemeiner und außerordentlicher, veranlaßte aber ihren Verfasser nicht, die betretene Bahn weiter zu verfolgen. Die späteren Dienststellungen, in die Argensola als Secretair der Kaiserin Maria von Oestreich, als Kammerherr des Erzherzogs Albert und zuletzt als

[110a]) Vier von diesen Zwischenspielen finden sich deutsch in meinem Spanischen Theater, Frankfurt a. M. 1845, Band I.

[110b]) **Sedano, Parnaso español T. VI.**

Staatssecretair des Vicekönigreichs Neapel trat, entrückten ihn der unmittelbaren Veranlassung zu ferneren Theaterdichtungen und ließen seinem poetischen Talent nur die Muße, sich in lyrischen Compositionen zu versuchen, durch die er verdienten Ruhm erworben hat. Er starb im Jahr 1613, ohne seine Tragödien in Druck gegeben zu haben, von denen die eine untergegangen zu sein scheint, die beiden andern in Vergessenheit gerathen waren, bis sie im vorigen Jahrhundert wieder zum Vorschein kamen [111].

Wer die Lesung dieser beiden, der Isabella und der Alexandra, mit hohen, durch die Lobeserhebungen des Cervantes gespannten Erwartungen beginnt, wird sich sehr enttäuscht finden und am Ende gestehen müssen, daß in beiden die vollendete Eleganz der Diction und einzelne gelungene Scenen ziemlich das einzige Lobenswerthe seien. Erfindung und dramatische Gestaltung des Stoffs sind durchaus verfehlt und in noch höherem Maaße, als dies schon bei den Tragödien des Virues getadelt wurde, aus jenem verkehrten Sinne hervorgegangen, der in gehäuften Vorfällen und Gräueln die Wirkung sucht. Todtschläge und Vergiftungen, Martern und Hinrichtungen, Geistererscheinungen und Wahnsinn, alle Arten von Schrecknissen werden dermaßen gehäuft, daß die Eindrücke, die sie einzeln hervorrufen könnten, sich gegenseitig aufheben und Abstumpfung statt Erschütterung des Gemüths zur Folge haben. An gehörige Verarbeitung und Gliederung des Stoffs ist nicht zu denken; die Scenen sind unharmonisch und kunstlos an einander gereiht; die Action drängt sich bald

[111]) Sie erschienen im 6. Bande des Parnaso español zum ersten Mal im Druck.

dergestalt, daß man ihr nicht zu folgen vermag, bald stockt sie und pausirt gänzlich in ungehörig langen Monologen. Das Motiv in der Isabella (vermuthlich aus der Episode von Olinth und Sophronia bei Tasso hervorgegangen) hätte zu einer ächten Tragödie erwachsen können; hier aber wird es ganz von Beiwerken erdrückt, die den bei weitem größeren Raum einnehmen; neben der Haupthandlung und in ganz losem Bezug zu ihr stehend, laufen drei bis vier triviale Liebesintriguen, die alle mit Mord und Todtschlag endigen. Der Inhalt der Alexandra ist kürzlich folgender: Der Feldherr Acoreo hat den König Ptolomäus von Aegypten umgebracht und sich auf dessen Thron gesetzt; nicht minder hat er seine Gemahlin ermordet und sich mit der schönen, aber nichtswürdigen Prinzessin Alexandra vermählt. Die Letztere ist von verschiednen Liebhabern umgeben, die von dem Tyrannen der Reihe nach hingerichtet werden; sie selbst wird gezwungen, sich in dem Blute des einen zu waschen und dann Gift zu nehmen. Unterdessen hat Orodante, ein im Palast lebender Jüngling, in Erfahrung gebracht, daß er ein Sohn des ermordeten Königs Ptolomäus sei, und hat Anhänger geworben, mit deren Hülfe er den Vater rächen und den Tyrannen stürzen will. Der Aufruhr beginnt; Acoreo sieht sich von allen Seiten verlassen, erblickt den Geist des Ptolomäus, der ihm seinen Sturz weissagt, und verschanzt sich in einem festen Thurm. Hier ermordet er vor den Augen der Zuschauer mehrere Kinder, die er als Geißeln der Bürger von Memphis bei sich hat, und schleudert ihre Köpfe unter die Belagerer; dann wird er selbst von seinen Begleitern umgebracht, die sein Haupt dem Acoreo überbringen, aber von diesem wieder

als Verräther hingerichtet werden. Darauf zeigt sich Sila, die Tochter des gestürzten Tyrannen, auf der Spitze des Thurmes; Orodante macht ihr von unten eine Liebeserklärung und sie fordert ihn auf heraufzukommen; er folgt der Einladung; kaum aber ist er oben, so stößt sie ihm einen Dolch in's Herz und stürzt sich selbst von der Höhe des Thurmes herab. Am Schluß erscheint die Tragödie, die schon den Prolog gesprochen, explicirt die Moral des Stücks und bittet um Beifall. — Man sieht, wie sich auch hier die Grundlage der Handlung leicht zum wahren Trauerspiel hätte gestalten können, wie sie aber unter den Händen des Dichters völlig zur Caricatur ausgeartet ist; wie die beabsichtigte Wirkung grade in der Häufung gewaltsamer und entsetzlicher Katastrophen verloren geht, und wie der Verfasser bei aller Anstrengung, sich auf der Höhe des tragischen Kothurns zu halten, nicht selten in's Läppische und Lächerliche verfällt.

Um den Beifall, den diese unreifen Werke selbst in den Augen eines Kenners wie Cervantes fanden, einigermaßen zu erklären und dem Talent des Argensola Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir indessen hinzufügen, daß sich in beiden Stücken, bei allem Mangel einer künstlerischen Zusammenordnung und unter einem Wust von Ungehörigkeiten viele ächt poetische Züge finden, und daß Sprache und Versification sich durch einen Schwung, eine Reinheit und eine Politur auszeichnen, wie sie weder von Virues noch von Cervantes erreicht worden waren. Und diese besseren Eigenschaften müssen vornämlich maaßgebend sein, wenn man den Unterschied dieser Tragödien von den rohen Lärmstücken, zu denen sie der Materie nach zu ge-

hören scheinen, feststellen und den bildenden Einfluß ermessen will, den sie auf die übrige Bühnenliteratur üben konnten.

Mit den Werken des la Cueva, Artieda, Virues, Cervantes, Argensola und weniger Anderer, die sich um sie gruppiren [112]), ist der Kreis der höheren Kunstdramen aus der dem Auftreten des Lope de Vega unmittelbar vorhergehenden Periode beschlossen. Begreiflicher Weise konnten diese, im Ganzen doch nicht sehr zahlreichen Productionen die Bedürfnisse der Bühnen nicht ausfüllen, und die Schauspieler sahen sich also nach wie vor veranlaßt, die Lücken ihrer Repertoirs aus eigenen Mitteln zu ergänzen. Wir finden demnach noch bis in den folgenden Zeitraum hinein zahlreiche Histrionen genannt, die sich zugleich mit Comödienschreiben abgaben. Eine Reihe hierher gehöriger Namen ist schon oben angeführt worden; daran schließen sich weiter Alonso und Pedro de Morales, zwei noch später unter Philipp III. und IV. sehr berühmte Schauspieler, die jedoch mit dem Beginn ihrer Wirksamkeit noch den achtziger Jahren angehören [113]), Villegas, dem Rojas die Autorschaft von vierundfünfzig Comödien und vierzig Zwischenspielen zuschreibt, Grajales, Zorita, Mesa, Sanchez, Rios, Avendaño, Juan de Ver-

[112]) Hierher gehören vermuthlich auch zwei Tragödien, die Dido und die Zerstörung Constantinopels, von Gabriel Lasso de la Vega, gedruckt in dessen **Romancero. Alcalá, 1587.** S. **Hijos ilustres de Madrid.**

[113]) Einer dieser beiden Morales, man weiß nicht welcher, war der Verfasser einer beliebten Comödie **el Conde loco,** die Rojas als gleichzeitig mit den Tragödien des Virues nennt. (S. **Navarrete V. d. C.,** S. **530.**)

gara, Castro, Caravajal und Andres de Claramonte.

Der immer wachsende Hang des Volks zum Theater, die zunehmende Anzahl der Schauspieler und verschiedne Uebelstände, die sich in die Darstellungen eingeschlichen hatten, wie die Aufführung freier Tänze und das Absingen anstößiger Lieder, lenkten um's Jahr 1586 die Aufmerksamkeit der Regierungsbehörden auf das Schauspiel und erregten Zweifel über die Statthaftigkeit desselben überhaupt. Die deßhalb befragten Theologen waren in ihren Meinungen getheilt, indem die Einen gegen alle dramatischen Aufführungen eiferten, die Andern sie im Allgemeinen gestattet wissen wollten und nur auf Unterdrückung der einzelnen Mißstände drangen. In letzterem Sinne gab namentlich ein gewisser Alonso de Mendoza, Augustinermönch zu Salamanca, sein Gutachten ab, indem er ausführte, wie das Schauspiel an sich eine erlaubte und dem Volke heilsame Unterhaltung, und wie es auch in Spanien nicht so entartet sei, daß ein Verbot desselben nöthig scheinen könne; man habe nur die lasciven Tänze und Gesänge, an denen mit Recht Anstoß genommen werde, zu verbannen. Glücklicher Weise fand diese mildere Ansicht bei den Autoritäten Eingang und im Jahre 1587 erfolgte eine förmliche, mit dem Votum berühmter Theologen versehene, Erlaubniß der Schauspiele unter der angeführten Einschränkung, die indessen nicht einmal besonders eingeschärft wurde. Einige hatten ein Verbot wider das Auftreten der Weiber auf der Bühne in Vorschlag gebracht, und die frühere Sitte, wonach die Frauenrollen von Knaben gespielt wurden, wieder zurückzuführen gewünscht; hierauf jedoch ging man nicht

ein; im Gegentheil ward der neue Brauch für den minder anstößigen erklärt.

Diese öffentliche Autorisation gab den Theatern einen neuen Schwung; die Zahl der Comödiendichter, der Schauspieler und der Schauspielerinnen vermehrte sich zusehends, auch die beschränkenden Verordnungen wegen der Tänze waren leicht umgangen; und die Bühne gegen weitere Angriffe der Geistlichkeit sicher zu stellen, dienten besonders die religiösen Comödien und dramatisirten Lebensläufe der Heiligen, die um diese Zeit in große Aufnahme kamen. Hier war, neben dem frommen Zwecke, dem ein Theil der Theatereinnahme zu Gute kam, ein neues Mittel gefunden, um alle von den Rigoristen gemißbilligten Licenzen der Scene mit dem Schleier der Religion zu bedecken. Ein eifriger Vertheidiger des Schauspiels ging sogar so weit, den Heiligencomödien einen gleich großen Einfluß auf Erweckung des religiösen und ascetischen Sinnes zuzuschreiben, wie den Predigten der Geistlichen; denn es sei bekannt, daß oftmals Schauspieler, die das Leben des St. Franciscus und anderer Heiligen gespielt, so wie auch nicht selten Zuschauer, von plötzlicher Reue getroffen, unmittelbar aus dem Theater in's Kloster gegangen und in den Orden des dargestellten Heiligen getreten seien. Im Gegensatz hierzu erzählt der Pater Mariana, eine berühmte Comödiantin, die in der Rolle der Magdalena die Zuschauer oft zu Thränen gerührt habe, sei gefänglich eingezogen und von demselben Schauspieler schwanger gefunden worden, der in dem nämlichen Stück den Christus gespielt habe [114].

[114]) Pellicer S. 121. — Mariana, de Spectaculis, cap. 15.

Als bekannte Verfasser von **Comedias de Santos** noch vor Lope de Vega nennt Rojas den Pedro Diaz (**el Rosario**) und Alonso Diaz (**San Antonio**). Die Manie, dergleichen Stücke zu schreiben, ward so allgemein, daß ihm zufolge in Sevilla kein Dichter blieb, der nicht seinen Heiligen auf die Bretter gebracht hätte.

Unter den Theaterdichtern dieser Jahre machen sich denn auch schon verschiedne der berühmtesten aus der folgenden Periode bemerkbar. So Lope de Vega, Tarrega, Gaspar Aguilar und Andere. Lope hatte, seiner eignen Aussage nach, schon mit eilf und zwölf Jahren, also um 1574, Comödien geschrieben und er wird auch im späteren Jünglingsalter nicht ganz pausirt haben; zwei seiner Stücke aus dieser früheren Zeit sind uns sogar noch aufbewahrt; allein der Zeitpunkt, von welchem an seine speciellere und einflußreichere Thätigkeit für die Bühne und mit ihr eine neue Epoche für die letztere beginnt, fällt erst nach dem Jahre 1588 und außerhalb der Gränzen dieses Abschnitts. Des Zusammenhanges wegen scheint es daher angemessen, die Darstellung seiner Anfänge so wie derer seiner mitstrebenden Zeitgenossen gleichfalls der folgenden Abtheilung der spanischen Theatergeschichte aufzubehalten. Erst dort wird auch der geeignete Ort sein, das Wesen der verschiednen Gattungen spanischer Bühnenstücke, als der **Comedias de capa y espada, de ruido** u. s. w., in seinen springenden Punkten zu bezeichnen; denn wenn gleich diese Gattungen, den allgemeinen Grundzügen nach, schon in der bis jetzt behandelten Periode hervortreten, so erscheinen sie doch erst in der folgenden bis in's Einzelne hinein in jener

Weise ausgebildet, die sich nachher fast zwei Jahrhunderte lang behauptet hat.

Daß eine scharfe, durch ein bestimmtes Jahr bezeichnete, Scheidung der beiden Perioden nicht Statt finden könne, daß beide vielfach und oft unmerklich in einander hinüberspielen, bedarf übrigens wohl kaum der Erinnerung. Es muß uns genügen, den Einschnitt zwischen die Geschichte der ältern Gestalt des spanischen Schauspiels und der neuen Wendung desselben im Allgemeinen in die Zeit von 1588 bis 1590 fallen zu lassen, dabei jedoch immer die Uebergänge, die sich Jahre weit vor- und rückwärts erstrecken können, im Sinne zu behalten.

Hier, an der Gränze der neuen und wichtigsten Periode des spanischen Theaters, wird es zweckmäßig sein, noch einen allgemeinen Rückblick auf das zuletzt betrachtete Entwicklungsstadium des Drama's zu werfen und mit wenigen Umrissen den Zustand anzugeben, in dem wir dasselbe verlassen. — Das Bedürfniß und die Kraft, ein nationales Schauspiel zu erzeugen, haben sich vielfach kund gegeben, aber die Mittel zu seiner Hervorbildung sind noch ungleich. Die verschiedenartigen Versuche haben sich noch um kein festes Centrum gerundet, sich noch keiner sicheren Norm und Regel der Kunst untergeordnet. Die Bestrebungen, der Nachahmung der antiken Tragödie und Comödie in ihrer falschen Auffassung Eingang zu verschaffen, sind zwar an dem entschiedenen Willen der Nation gescheitert, haben jedoch üble Vorurtheile und Angewohnheiten hinterlassen, die sich bald in einer dem Wuchs des volksthümlichen Drama's hinderlichen Kritik, bald in theilweisem Anklammern an vermeintliche Regeln, bald in den aus Seneca erwach-

senen Atrocitäten des Virues und Argensola kund geben. Fast alle Theaterstücke treiben rathlos zwischen zwei Extremen umher, der äußersten Extravaganz und Verwilderung des Plans und der Armuth an dramatischem Inhalt; und wenn jene der Beschneidung und Reinigung, so bedarf diese der Ausfüllung mit reicherer Handlung. Was eine harmonische Organisation aufzuweisen hat und drastisches Leben mit überlegter Construction des Ganzen zu vereinigen weiß, ist verhältnißmäßig sehr wenig; selbst wo ein durchgehender Hauptfaden des Interesses vorhanden ist, liegt er hinter einer Menge übel eingeschalteter Episoden versteckt, die großentheils auf triviale Liebesgeschichten gegründet sind. Auch der wahrhaft dramatische Ton wird selten recht getroffen und meist vom lyrischen und epischen überwuchert oder in Bombast und hochtrabendem Phrasenpomp ganz erstickt. Auf dem Theater stellen sich sodann ungefüge, nur auf augenblickliches Gefallen berechnete und mit dem Augenblick wieder verschwundene Productionen mit den Leistungen der ernster strebenden Dichter in Conflict und vollenden das Bild eines anarchischen Zustandes der Bretterwelt. Diesen Schattenseiten fehlt es indessen keineswegs an einzelnen Lichtpunkten. Selbst in den Irrungen, welche die Blüthe des Drama's noch nicht zur vollen Entfaltung kommen lassen, zeigt sich ein Geist der Strebsamkeit, ein Suchen und Ringen nach dem Besten und Angemessensten, das die herrlichsten Früchte für die Folgezeit verspricht. Indem auf der einen Seite verwegne und regellose Compositionen, bei allem ihrem Mangel an Haltung und künstlerischer Durchbildung, von gährendem Schöpfungstriebe zeugen, kann auf der anderen den kritischen Hinweisungen auf die

von den Alten aufgestellten Gesetze und den Versuchen, sich den antiken Vorbildern zu nähern, ein ehrenwerthes Streben nicht abgesprochen werden. Wäre das spanische Schauspiel nicht über diese Stufe hinausgegangen, so würde es allerdings die eigentliche Lösung seiner Aufgabe noch schuldig geblieben sein; aber das Vorhandensein vielversprechender Anfänge zu einem ächt volksthümlichen Theater im höheren Styl könnte nicht geläugnet werden. Auch erscheinen manche der Grundzüge des späteren Nationalschauspiels im Allgemeinen schon durchaus festgestellt. Es kommt hier nur darauf an, den Kern von den Umhüllungen zu unterscheiden. Die Sonderung des Tragischen vom Komischen sucht sich zwar in mehreren Stücken noch zu behaupten, allein überall — das sieht man leicht — mit großer Anstrengung; selbst in denen, welche, wie die Numantia des Cervantes, am meisten bemüht sind, den tragischen Ton in seiner Reinheit aufrecht zu halten, drängen sich überall Züge ein, die vielmehr der Comödie angehören. Eine Vorliebe für einheimische Stoffe macht sich überall bemerkbar; oder wenn ein Motiv anderswoher entlehnt wird, assimilirt es sich sogleich den eigenthümlich spanischen Begriffen und Vorstellungsweisen. Die durch Lope de Rueda in Aufnahme gebrachte prosaische Comödie mit dem Princip des Copirens der gemeinen Wirklichkeit ist zu einem untergeordneten, kaum noch der Literatur angehörenden Bestandtheil der Repertorien herabgesunken, und als Ziel, zu dem der Entwicklungsgang der Kunst entschieden hindrängt, liegt die Ausbildung eines auf nationale Bedingungen gegründeten höheren Kunstdrama's vor. Um die metrische Form zu bilden, vereinigen sich die na-

tionalen und die italienischen Versmaaße, nur daß man in ihrer Anwendung noch nicht das passendste System gefunden hat und die Maaße der Italiener, namentlich die Octaven, die später für die prägnanteren Stellen aufgespart bleiben, auch im gewöhnlichen Dialog vorwalten läßt. Die Eintheilung in drei Jornadas ist, wie wir sahen, seit Virues zur allgemein recipirten geworden. Im Einzelnen sodann heben sich auch schon die verschiebnen Gattungen hervor, in welche man das spanische Schauspiel während seiner Blüthezeit zerlegte. **Comedias de capa y espada,** deren Keim wir schon bei Torres Naharro entdecken konnten, sind unter eben diesem Namen schon vor Lope de Vega bekannt (Cervantes, **Adjunta al Parnaso**). Von **Comedias de ruido** oder **de Teatro**, historischen, mythologischen oder ganz erfundenen Inhalts, haben wir in den Stücken des la Cueva, Virues u. s. w. verschiedne Beispiele kennen gelernt; von den geistlichen Schauspielen, namentlich den dramatisirten Heiligenlegenden gesehen, wie sie aus den Kirchen und von den Straßen auf die Theater übergegangen. In Betreff der zur Darstellung an gewissen Feiertagen, namentlich am Frohnleichnamsfest, bestimmten Autos ward bemerklich gemacht, wie uns von dieser Gattung aus den letzten Decennien vor 1590 weder Reste noch specielle Nachrichten aufbewahrt seien, wie jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach, gerade in diese Zeit ihre mehr und mehre Annäherung an die besondere Gestalt falle, in welcher sie bei Lope und seinen Zeitgenossen auftreten.

Am Beschlusse des vorliegenden Buches stehen füglich einige Notizen über die spanischen Nationaltänze und ihren Zusammenhang mit der Schaubühne, dessen schon beiläufig gedacht wurde. Es scheint unnöthig, hierbei innerhalb eines geschlossenen Zeitabschnittes zu bleiben, vielmehr passend, das ganze Gebiet auf einmal zu überblicken.

Pantomimischer Tanz, zu gesungenen Melodien ausgeführt, zeigt sich seit frühester Zeit in Spanien heimisch und scheint namentlich bei den Basken, den muthmaßlichen Urbewohnern der Halbinsel, in das Dunkel der ersten Vorzeit, wo die Forschung allen Boden verliert, hinaufzusteigen [115]). Die Schilderungen, welche Römische Schriftsteller von der Kunst der Gaditanischen Tänzerinnen entwerfen, begünstigen die Annahme, daß die spanischen Tänze schon damals in ähnlicher Art wie der heutige Fandango und Bolero mit lebhaften Bewegungen und Gesticulationen verbunden gewesen und zum Schall der Castagnetten ausgeführt worden seien [116]). Aus den Asturischen Bergen scheint die alte Lieblingssitte von Neuem in die wiedereroberten Provinzen herabgestiegen zu sein und hier in den mittleren Jahrhunderten ihre weitere Ausbildung erhalten zu haben [117]). Auf letztere übten wahrscheinlich die Joglares bedeutenden Einfluß, da die Abfassung von Tanzliedern (**baladas** und **dansas**) ganz besonders in ihr

[115]) S. oben S. 70.

[116]) **Juvenal. Sat. XI. v. 162. — Martial. Lib. III. Ep 63, v. 5, Lib. I. ad Taranium, et passim. — Plin. Lib. I. Epist. 15. — Gonzalez de Salas, Ilustracion á la Poetica de Aristoteles, Seccion VIII.**

[117]) **Jovellanos, Memoria sobre las diversiones públicas Madrid, 1812.** S. 17.

Kunstbereich fiel [118]). Zu den älteren, schon im Mittelalter üblichen Tänzen gehören die **Gibadina**, die **Alemanda**, der **Turdion**, die **Pavana**, der **Piedegibao**, die **Madama Orliens**, der **Rey D. Alonso el Bueno** u. s. w. [119]). Im Allgemeinen unterschied man **Bayles** und **Danzas**, von denen jene mit Bewegungen der Arme und Hände verbunden waren, diese nicht. Schon in den ersten rohen Versuchen des Drama's spielte der Tanz eine Rolle; wie er namentlich bei den Darstellungen in den Kirchen einen wesentlichen Bestandtheil bildete, haben wir mehrfach hervorgehoben. Bei Encina, Gil Vicente und Torres Naharro pflegte er, während ein Villancico angestimmt wurde, das Schauspiel zu beschließen. Späterhin erscheint er auf den Theatern in zwiefacher Art, einmal in die Dramen selbst, vornämlich in die Entremeses und Saynetes, eingeschaltet, dann aber, indem er, unabhängig von den Stücken selbst, am Schluß der Vorstellung aufgeführt wird; das letztere war schon zur Zeit des Lope de Rueda der Fall [120]). Zu den Feierlichkeiten, durch welche das Frohnleichnamsfest verherrlicht wurde, gehörten als unumgängliches Erforderniß außer den Autos auch Tänze, deren nach den Municipalgesetzen der Stadt Carrion de los Condes von 1568 jedesmal mindestens zwei stattfinden sollten [121]).

Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen viele neue Tänze auf, die wegen ihrer freieren Bewegungen und üp-

[118]) Beispiel bei **Raynouard**, **Choix etc. II. 242, 244; V. 40.**

[119]) **Lope de Vega**, **Dorotea**, B. I. — **Pellicer**, **Notas al D. Quijote.**

[120]) **Rojas**, **L. d. l. C.**

[121]) **Jovellanos**, **l. c 54.**

pigen Stellungen vielfach anstößig gefunden wurden, aber bei'm großen Haufen so vielen Beifall fanden, daß sie die älteren sittsameren fast ganz iu Vergessenheit zurückdrängten. Die Schriftsteller dieser Zeit sind voll von Klagen über die Lascivität des **Zapateado**, **Polvillo**, **Canario**, **Guineo**, **Hermano Bartolo**, **Juan Redondo**, der **Pipironda**, **Gallarda**, **Japona**, **Perra Mora**, **Gorrona** u. s. w.; am meisten aber entladet sich ihr Zorn auf die **Zarabanda**, die **Chacona** und den **Escarraman**, drei besonders beliebte, aber auch vor allen üppige Tänze, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf allen Bühnen Fuß gefaßt hatten und es vornämlich waren, was das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die theatralischen Vorstellungen lenkte. Besonders provocativ muß die Sarabande gewesen sein. Der Pater Mariana ließ sich angelegen sein, sie in einem eignen Kapitel seines Buchs **de Spectaculis** zu bekämpfen, in dem er ihr vorwirft, mehr Unheil angerichtet zu haben, als die Pest. Nach einer im Jahre 1603 gedruckten Schrift: „Höchst ergötzlicher Bericht von dem Leben und Tode der **Zarabanda**, der seligen Frau des **Anton Pintado** [122]), wie sie aus der Hauptstadt verbannt wurde und vor Betrübniß darüber starb, und von den Vermächtnissen, welche sie an die ihres Schlags und ihrer Camaradschaft hinterließ [123])", ward sogar ein Verbot

[122]) Name eines andern Tanzes.

[123]) **Relacion muy graciosa que trata de la vida y muerte que hizo la Zarabanda, muger que fué de Anton Pintado, y las mandas que hizo à todos aquellos de su jaez y camarada, y como salió desterrada de la Corte y de aquella pesadumbre murió. En Cuenca, año de 1603. 4.**

wider sie erlassen, das indessen wenig Erfolg gehabt zu haben scheint, denn noch zur Zeit Karl's **II.** sah die Gräfin **d'Aulnoy** sie auf dem Theater von San Sebastian [124]). Sie wurde, wie es scheint nur von Weibern getanzt, die Chacone dagegen paarweise und von Personen beiderlei Geschlechts [125]).

In der angeführten Schrift über die Sarabande ist noch von vielen andern verwandten Tänzen die Rede, die ihre Namen meist von den Anfangsworten der Lieder führen, zu denen sie getanzt wurden. Diese Lieder **jácaras, letrillas, romances, villancicos**), deren uns gelegentlich viele aufbewahrt sind, haben keine stehende Form, lassen aber großentheils in dem Refrain, der bisweilen mehrmals in jeder Strophe wiederholt wird, ihre Bestimmung erkennen. Sie wurden in der Regel mit Begleitung der Guitarre, zu Zeiten aber auch der Flöte und Harfe, gesungen; einige Tänzerinnen sollen die Geschicklichkeit besessen haben, zu gleicher Zeit zu tanzen und zu singen [126]).

[124]) **Les entreactes étaient mêlés de danse au son des harpes et des guitarres. Les Comédiennes avaient des castagnettes et un petit chapeau sur la tête. C'est la coutume quand elles dansent, et lorsque c'est la sarabande il ne semble pas qu'elles marchent, tant elles coulent légèrement. Leur manière est toute différente de la nôtre, elles donnent trop de mouvement à leurs bras et passent souvent la main sur leur chapeau et sur leur visage avec une certaine grâce qui plaît assez. Elles jouent admirablement bien des castagnettes. — Relation du voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. A la Haye, 1705.**

[125]) S. die Novelle des Cervantes **la ilustre fregona.**

[126]) **Gonzalez de Salas Ilustracion à la Poetica de Aristóteles, Seccion VIII.**

Lope de Vega klagt in seiner Dorothea, die älteren Tanzweisen, wie die Gibadine und Allemande, seien so ganz in Vergessenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wisse, wie sie beschaffen gewesen; dieselbe Klage wird zwei Jahrhunderte später von einem eifrigen Vertheidiger der spanischen Nationalsitten gegen die Ausländerei der Afrancesados in Bezug auf die Sarabande, die Chacone, den Escaraman, den Zorongo und verwandte Gattungen wiederholt [127]). Wir sind daher nicht im Stande, eine genauere Beschreibung dieser von den ältern spanischen Schriftstellern so oft genannten Tänze zu liefern; so viel läßt sich indessen aus einzelnen Andeutungen bei letztern entnehmen, daß dieselben im Wesentlichen nach dem nämlichen Typus gebildet waren, welcher der **Jota**, dem Bolero, dem Fandango und andern zu Grunde liegt, freilich aber mehr Ausgelassenheit zeigten.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, als sich in Folge der Prachtliebe Philipp's IV. der äußere Glanz bei den dramatischen Vorstellungen, namentlich auf dem Theater von buen **Retiro**, bedeutend vermehrte, dehnten sich die Tänze oft in bunten Verschlingungen und in mannigfaltiger Action zu größeren Ballets aus; verschieden jedoch von den leeren Schaustellungen, die man heute mit diesem Namen bezeichnet, indem die Tanzkunst immer Dienerin der Poesie blieb und durch Wort und Gesang, denen sie sich anschmiegte, ihre eigentliche Bedeutung erhielt. Namhafte Dichter verschmähten nicht, dergleichen zu componiren, wie

[127]) **Coleccion de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar à la Guitarra. Por D. Preciso. Madrid, dos tomos. Tomo I. pag. XII.**

Quevedo und Luis de Benavente [128]), oder wie Lope, Antonio de Mendoza, Calderon und Andere, in ihre Festspiele einschalten zu lassen.

Hierher gehören auch die sogenannten **Danzas habladas** oder Ballets mit allegorischen und mythologischen Figuren, die, wie die Schilderung eines solchen im Don Quijote beweist (P. II. c. 20.), schon zur Zeit des Cervantes beliebt waren, ihre höchste Ausbildung aber erst am Hofe Philipp's IV. erhielten, wo sie bei festlichen Gelegenheiten mit aller ersinnlichen Pracht des Costüms und der Decorationen, und oft von den fürstlichen Personen selbst aufgeführt wurden [129]).

Von solchen pomphaften Auszügen, denen man eine Zeit lang nur zu viel Raum auf dem Theater gönnte, wurden die einfacheren und ungeschminkten Nationaltänze in den Hintergrund gedrängt und allmälig von den Bühnen vertrieben. Es scheint, daß um den Anfang des 18. Jahrhunderts die Sarabande, die Chacone und ihre Sippschaft fast ganz in Vergessenheit gerathen waren; ihre Namen wenigstens kommen fortan immer seltner vor. Eine analoge, nur minder freie und ausgelassene Form des Tanzes aber lebte indessen unter den Landbewohnern fort und

[128]) Poesias de Francisco de Quevedo. Brusselas, 1670, T. III. p. 233. — Joco-Seria, Burlas, Veras, ó Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos en doce Entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis Loas y seis Jacaras, que los Autores de Comedias han representado y cantado en los Teatros de esta Corte. Por Luis Quiñones de Benavente. Madrid, 1645.

[129]) S. die Obras liricas y comicas de D. Antonio Hurtado de Mendoza. Madrid, 1728. S. 145 ff.

empfing hier ihre Ausbildung, bis sie an die Stelle ihrer Vorgängerinnen auf die Bühne trat. Einheimische Schriftsteller behaupten, daß die **Seguidillas** (ein Ausdruck, der zugleich den Tanz und das Lied, zu dem er ausgeführt wird, bezeichnet) in der Weise, wie man sie noch heute kennt, im Beginn des vorigen Jahrhunderts in der Mancha entstanden seien; der Name freilich ist bedeutend älter und kommt schon im D. Quijote vor (**Cap. XXXVIII**). Diese Seguidillas nun sind als die Wurzel der meisten jener Nationaltänze anzusehen, die noch gegenwärtig bei allen nicht von blinder Verehrung des Fremden geblendeten Spaniern beliebt sind und auch im Auslande Berühmtheit gewonnen haben. Eine Schilderung dieses Tanzes würde daher zugleich ein Bild der anderen, die mit geringen Modificationen dasselbe sind, wie des Fandango, Bolero u. s. w., darstellen. Wer aber vermag, Tänze und Melodien anders als in ihren äußerlichsten Umrissen zu beschreiben, da gerade das, was ihr Wesen und ihren Hauptreiz ausmacht, Stellung, Bewegung und Ausdruck, jeder Schilderung spottet?

Die Seguidillenlieder bestehen aus sieben Verszeilen von bald sieben, bald fünf Sylben, und zerlegen sich in eine vierzeilige **Copla** und einen dreizeiligen **Estrivillo**. Der vierte Vers assonirt mit dem zweiten, der siebente mit dem fünften [130]). Diese Form ist so einfach und so leicht

[130]) Ein Paar Beispiele können dies deutlich machen:

Nace amor como planta
En el corazon,
El cariño la riega,
La seca el rigor:

zu handhaben, daß sie sich vor allen zum Improvisiren eignet und sich, gleich den italienischen Ritornell, selbst dem ungebildeten Landbewohner anbietet, um seine Empfindungen in sie auszuströmen. Literarisch ist sie bis auf die neuste Zeit nicht cultivirt worden [131], aber Tausende solcher Liedchen sind als Erzeugnisse der Volksdichtung seit lange im ganzen Lande in Umlauf gewesen, Tausende mit dem Moment, in dem sie entstanden, wieder vergessen werden. Die Freuden und Leiden, die Hoffnungen, Wünsche und Klagen der Liebe bilden ihr nie zu erschöpfendes Thema. Die Melodien, zu denen sie, meist unter Begleitung der Guitarre, gesungen werden, haben bei aller sonstigen Verschiedenheit durchgehends den Dreivierteltakt, in der Regel auch die Molltonart gemeinsam. In Erfindung solcher

Y si se arraiga
Se arranca al apartarle
Parte del alma.

Pensamiento que vuelas
Mas que las aves,
Llèvale ese suspiro
A quien tu sabes:
Y dile á mi amor
Que tengo su retrato
En mi corazon.

A la rama mas alta
De tu amor subí,
Vino un ayre contrario
Y al suelo caí:
Que esto sucede
Al que en alas de cera
Al sol se atreve.

[131]) Sie ward es zuerst von **Alberto Lista**; s. dessen **Poesias.**

Sangweisen bekunden oft selbst Leute aus den untersten Volksklassen einen ausgezeichneten musikalischen Sinn. Nicht immer dienen die Lieder zur Begleitung der Tänze; sie werden auch von dem jungen Galan unter dem Fenster seiner Schönen oder von zwei Improvisatoren im dichterischen Wettstreit angestimmt. Der Verlauf des Seguidillentanzes aber ist folgender: Während die Guitarre präludirt, stellt sich das Tänzerpaar, am besten in der anmuthigen Tracht des **Majo** und der **Maja**, in der Entfernung von drei bis vier Schritten von einander auf; sodann wird, indeß die Tänzer noch unbeweglich stehen, der erste Vers der Copla gesungen; die Stimme schweigt wieder; die Guitarre beginnt, die eigentliche Tanzmelodie zu spielen, und erst nun bei'm vierten Takt hebt zugleich das Lied der Seguidilla, der Schall der Castagnetten und der Tanz mit seinen schwebenden Pas, dem graziösen Entgegenfliegen und Zurückeilen, jener reizenden Darstellung der Liebesfreuden, an. Mit dem neunten Takt ist die erste Abtheilung zu Ende und es tritt eine kurze, nur mit leisen Klängen der Guitarre ausgefüllte, Pause ein. In der zweiten Abtheilung wiederholt sich die erste mit einigen Variationen in den Pas und Stellungen, und am Schluß derselben werden wieder die anfänglichen Plätze eingenommen; mit dem neunten Takt des dritten und letzten Theils endlich verstummen plötzlich Musik und Lied, und es ist eine Hauptregel, daß die Tänzer unbeweglich in der Stellung verharren, in welcher sie die letzte Note der Musik überrascht; wird diese Position gut gewählt, so rühmt man, es sei **bien parado.**

Dies die Regel und Anordnung des Tanzes; was

aber läßt sich sagen, um die Reize des Ganzen, das sich in diesem Verlaufe darstellt, anschaulich zu machen? Die feurig bewegte Melodie, in welcher durch den Jubel der Lust doch ein leiser Ton der Schwermuth dringt, der sie begleitende Castagnettenschall, die schmachtende Hingebung der Tänzerin, das Herausfordernde in Blicken und Gebehrden des Tänzers, die Grazie und feine Sitte, welche das Wollüstige der Bewegungen wieder zügelt — dies Alles kommt zusammen, um ein Gemälde von wunderbarer Lieblichkeit zu bilden, das man indessen von Spaniern selbst dargestellt sehen muß, um es ganz würdigen zu können. Nur diesen scheint es gegeben zu sein, ihre Nationaltänze mit jenem Feuer und jener Begeisterung, jener Lebendigkeit des Gebehrdenspiels, jener Geschmeidigkeit und Elasticität, mit der sich jedes Glied im Takte der Musik bewegt, und, bei aller Freiheit, zugleich mit jenem feinen Sinn für das Schickliche auszuführen, ohne welche das Uebrige entweder ein dürres Gerippe bleibt, oder in's Anstößige ausartet.

Aus ihrer Heimath, der Mancha, verbreiteten sich die Seguidillas in Kurzem über alle spanische Provinzen. Eigentlich nur Modificationen dieses Tanzes und zum Theil ihm so ähnlich, daß schon ein geübter Blick erfordert wird, um sie zu unterscheiden, sind denn auch der Fandango, der Bolero, die Tirana, der Polo und andere, die in neuerer Zeit häufiger genannt werden, als die Seguidilla. Der erstere scheint von ungefähr gleichem Alter zu sein wie diese; ebenso die Tirana, eine unrsprünglich andalusische Tanzweise, deren Liedchen, wie das des Polo, nur aus vier Versen besteht und des Estrivillo entbehrt. Der Bolero, durch größere Geschwindigkeit der Bewegungen von den übrigen unterschieden und von dieser flugähnlichen Schnel-

ligkeit den Namen führend, soll um's Jahr 1780 von Don Sebastian Zerezo, einem der geschicktesten Tänzer seiner Zeit, erfunden worden sein. Zu diesen gesellen sich dann noch die **Jota aragonesa**, von drei Personen ausgeführt, die **Sevillanas**, die **Manchega**, eine Abart des Boleros, der **Chairo** u. s. w.

Die conventionelle Bildung, welche die Sitten aller Länder unseres Erdtheils zu nivelliren und jede Eigenthümlichkeit in ihr flaches Einerlei zu verschlingen droht hat in neuester Zeit auch die spanischen Nationaltänze zurückgedrängt. In guter Gesellschaft wenigstens darf von Seguidilla, Fandango und Bolero nicht mehr die Rede sein, und man ergötzt sich statt dessen an Françaisen, Walzern u. s. w., die doch, mit jenen verglichen, sich ungefähr wie Bärentänze ausnehmen. Die unteren Volksclassen, namentlich in der Mancha und in den andalusischen Provinzen, sind jedoch glücklicherweise der alten Gewohnheit noch treu geblieben und Gesang und Tanz im alten Nationalstyl dürfen bei ihren Lustbarkeiten nie fehlen. Kaum wird in einer Venta der Mancha, oder in einem jener reizenden moresken Patios der andalusischen Wohnhäuser, oder im Freien unter dem Schatten des duftenden Granatbaumes der Schall einer Guitarre vernommen, so drängen sich aus der ganzen Nachbarschaft Bauern, Handwerker und Tagelöhner herbei, begierig auf den Anfang des Lieblingsschauspiels harrend, und die Jugend ist nie lässig, dem allgemeinen Begehren zu entsprechen; die beste Stimme beginnt, die Seguidilla oder den Polo zu singen; die Paare ordnen sich zum Tanz und führen ihn, obgleich in der schlichten Tracht der Landbewohner, mit einer Zierlichkeit

und Feinheit aus, bei der unsere gefeiertsten Operntänzer in die Schule gehen könnten; die beliebte Tonweise aber, das rasche Klappern der Castagnetten und die tausend Reize, die von den Tanzenden entfaltet werden, fesseln Alles, Auge, Ohr und Seele, an die jungen Paare und wirken wie begeisternd auf die Umstehenden, deren Theilnahme sich durch Taktschlagen und ermunternde Zurufe, am Schlusse in betäubendem Beifall kund gibt. — Auf den Bühnen endlich haben die einheimischen Tänze nie aufgehört, in die Zwischenakte eingelegt, in den Saynetes, oder am Ende der Vorstellungen die Zuschauer zu ergötzen. Hier jedoch muß die natürliche Einfachheit, die unbewußte Grazie schon mehr dem theatralischen Zuschnitt und absichtlichen Schaustellungen weichen.

Bei dem neuerdings in Spanien allgemein erwachten Streben, die besseren der alten Nationalsitten im Volke lebendig zu erhalten, ist zu erwarten, auch die, deren Geschichte obige Skizze darzustellen versucht hat, werde bald wieder Gemeingut der ganzen Nation werden und die fremden Eindringlinge ganz von spanischem Boden vertreiben. Besondere Anerkennung verdienen in dieser Beziehung die Bemühungen zweier talentvoller Musiker, des Ramon Carnicer und de Masarnau, welche zum Bolero, zur Tirana, zum Polo u. s. w. neue, ächt characteristische und binnen Kurzem auch zu Volksweisen gewordene Melodien componirt haben.

Anhang.



Loa de la Comedia.

(Aus dem Viage entretenido von Agustin de Roxas.
Madrid, 1603.)

Aunque el principal intento
Con que he salido acá fuera,
Era solo de alabar
El uso de la comedia.
Sus muchas prerrogativas,
Requisitos, preeminencias,
Su notable antigüedad,
Dones, libertad, franquezas,
Entiendo que bastara
No hacer para su grandeza
Catálogo de los Reyes,
Que con sus personas mesmas
La han honrado, y se han honrado
De representar en ella,
Saliendo siempre en teatros
públicamente en mil fiestas:

Como Claudio Emperador
Lo acostumbraba en su tierra,
Heliogábalo, Neron,
Y otros Principes de cuenta.
Sino de aquellos varones,
Que con la gran sutileza
De sus divinos ingenios,
Con sus estudios y letras,
La han compuesto y dado lustre,
Hasta dexarla perfecta,
Despues de tan largos siglos
Como ha que se representa.
Y donde mas ha subido,
De quilates la comedia,
Ha sido donde mas tarde
Se ha alcanzado el uso de ella,
Que es en nuestra madre España,
Porque en la dichosa era,
Que aquellos gloriosos Reyes,
Dignos de memoria eterna,
Don Fernando é Isabel
(que ya con los santos reynan)
De echar de España acababan
Todos los moriscos que eran
De aquel Reyno de Granada,
Y entónces se daba en ella
Principio á la Inquisicion,
Se le dió á nuestra comedia.
Juan de la Encina el primero,
Aquel insigne poeta,

Que tanto bien empezó,
De quien tenemos tres eglogas,
Que el mismo representó
Al Almirante y Duquesa
De Castilla y de Infantado,
Que estas fuéron las primeras.
Y para mas honra suya,
Y de la comedia nuestra,
En los dias que Colon
Descubrió la gran riqueza
De Indias y nuevo mundo,
Y el Gran Capitan empieza
A sujetar aquel Reyno
De Nápoles, y su tierra:
A descubrirse empezó
El uso de la comedia,
Porque todos se animasen
A emprender cosas tan buenas,
Heroycas y principales,
Viendo que se representan
Públicamente los hechos,
Las hazañas y grandezas,
De tan insignes varones,
Así en armas como en letras,
Porque aquí representamos
Una de dos: las proezas
De algun ilustre varon,
Su linage y su nobleza:
O los viçios de algun Príncipe,
Las crueldades ó baxezas,

Para que al uno se imite,
   Y con el otro haya emienda;
   Y aquí se ve que es dechado
   De la vida la comedia.
Que como se descubrió
   Con aquella nueva tierra,
   Y nuevo mundo el viage,
   Que ya tantos ver desean,
Por ser de provecho y honra,
   Regalo, gusto, y riquezas,
   Así la farsa se halló
   Que no es de ménos que aquesta:
Desde el principio del mundo
   Hallada, usada, y compuesta
   Por los Griegos, y Latinos,
   Y otras naciones diversas:
Ampliada de Romanos,
   Que labráron para ella
   Teatros y Coliseos,
   Y el Anfiteatro, que era
Donde se encerraban siempre
   A oir comedias de éstas
   Ochocientas mil personas,
   Y otras que no tienen cuenta:
Entónces escribió Plauto
   Aquella de su Alcumena,
   Terencio escribió su Andria,
   Y despues con su agudeza
Los sabios Italianos
   Escribiéron muchas buenas.

Los Ingleses ingeniosos,
Gente Alemana y Flamenca.
Hasta los de aqueste tiempo,
Que ilustrando y componiéndola
La han ido perficionando
Asi en burlas como en veras.
Y porque yo no pretendo
Tratar de gente extrangera,
Sí de nuestros Españoles,
Digo que *Lope de Rueda*,
Gracioso representante,
Y en su tiempo gran poeta
Empezó á poner la farsa,
En buen uso, y órden buena,
Porque la repartió en actos,
Haciendo introito en ella,
Que ahora llamamos loa,
Y declaraba lo que eran
Las marañas, los amores,
Y entre los pasos de veras,
Mezclados otros de risa,
Que porque iban entre medias
De la farsa, los llamáron
Entremeses de comedia,
Y todo aquesto iba en prosa
Mas graciosa que discreta.
Tañian una guitarra,
Y esta nunca salia fuera,
Sino adentro, y en los blancos.
Muy mal templada, y sin cuerdas,

Baylaba á la postre el bobo,
Y sacaba tanta lengua
Todo el vulgacho, embobado
De ver cosa como aquella.
Despues como los ingenios
Se adelgazáron, empiezan
A dexar aqueste uso,
Reduciendo los poetas
La mal ordenada prosa
En pastoriles endechas,
Hacian farsas de pastores
De seis jornadas compuestas,
Sin mas hato que un pellico
Un laud, una vihuela,
Una barba de zamarro,
Sin mas oro ni mas seda.
Y en efecto poco á poco
Barbas y pellicos dexan,
Y empiezan á introducir
Amores en las comedias,
En las quales ya habia dama,
Y un padre que aquesta cela.
Habia galan desdeñado,
Y otro que querido era,
Un viejo que reprehendia,
Un bobo que los acecha,
Un vecino que los casa,
Y otro que ordena las fiestas.
Ya habia saco de padre,
Habia barba y cabellera,

Un vestido de muger,
Porque entónces no lo eran
Sino niños: despues de esto
Se usáron otras sin estas
De moros y de christianos
Con ropas y tunicelas,
Estas empezó *Berrio*,
Luego los demas poetas
Metiéron figuras graves
Como son Reyes y Reýnas.
Fué el autor primero de esto
El noble *Juan de la Cueva*,
Hizo del padre tirano
Como sabeis dos comedias,
Sus tratos de Argel *Cervantes*,
Hizo *el Comendador Vega*,
Sus Lauras, y el bello Adonis
Don Francisco de la Cueva,
Loyola aquella de Audalla,
Que todas fuéron muy buenas,
Y ya en este tiempo usaban
Cantar Romances, y letras,
Y esto cantaban dos ciegos
Naturales de sus tierras,
Hacian quatro jornadas,
Tres entremeses en ellas,
Y al fin con un baylecito
Iba la gente contenta:
Pasó este tiempo, vino otro,
Subiéron á mas alteza.

Las cosas ya iban mejor,
Hizo entónces *Artieda*
Sus encantos de Merlin
Y *Lupercio* sus tragedias.
Virues hizo su Semiramis
Valerosa en paz y en guerra,
Morales su Conde loco,
Y otras muchas sin aquestas.
Hacian versos hinchados,
Ya usaban sayos de telas
De raso, de terciopelo,
Y algunas medias de seda.
Ya se hacian tres jornadas,
Y echaban retos en ellas,
Cantaban á dos y á tres,
Y representaban hembras.
Llegó el tiempo que se usáron
Las comedias de apariencias,
De santos y de tramoyas,
Y entre estas farsas de guerras,
Hizo *Pedro Diaz* entónces
La del Rosario, y fué buena,
San Antonio *Alonso Diaz*,
Y al fin no quedó poeta
En Sevilla que no hiciese
De algun santo su comedia:
Cantábase á tres y á quatro;
Eran las mugeres bellas,
Vestíanse en hábito de hombre,
Y bizarras y compuestas,

A representar salian
Con cadenas de oro y perlas.
Sacábanse ya caballos
A los teatros, grandeza
Nunca vista hasta este tiempo,
Que no fué la menor de ellas.
En efecto este pasó,
Llegó el nuestro, que pudiera
Llamarse el tiempo dorado,
Segun al punto en que llegan
Comedias, representantes,
Trazas, conceptos, sentencias,
Inventivas, novedades,
Música, entremeses, letras,
Graciosidad, bayles, máscaras,
Vestidos, galas, riquezas,
Torneos, justas, sortijas,
Y al fin cosas tan diversas,
Que en punto las vemos hoy,
Que parece cosa incrédula
Que digan mas de lo dicho
Los que han sido, son y sean.
¿Qué harán los que vinieren,
Que no sea cosa hecha?
¿Qué inventarán, que no esté
Ya inventado? cosa es cierta.
Al fin la comedia está
Subida ya en tanta alteza,
Que se nos pierde de vista,
Plega á Dios que no se pierda.

Hace el sol de nuestra España,
 Compone *Lope de Vega,*
 La fenix de nuestros tiempos,
 Y Apolo de los poetas,
Tantas farsas por momentos,
 Y todas ellas tan buenas,
 Que ni yo sabré contarlas,
 Ni hombre humano encarecerlas.
El divino *Miguel Sanchez,*
 Quien no sabe lo que inventa,
 Las coplas tan milagrosas,
 Sentenciosas y discretas,
Que compone de contino,
 La propiedad grande de ellas,
 Y el decir bien de ellas todos,
 Que aquesta es mayor grandeza.
El *Jurado de Toledo*,
 Digno de memoria eterna,
 Con callar está alabado,
 Porque yo no sé aunque quiera.
El gran Canónigo *Tarraga*:
 Apolo, ocasion es ésta,
 En que si yo fuera tú,
 Quedara corta mi lengua.
El tiempo es breve, y yo largo;
 Y así he de dexar por fuerza
 De alabar tantos ingenios
 Que en un sin fin procediera;
Pero de paso diré
 De algunos que se me acuerdan,

Como el heróyco *Velarde*,
Famoso Micer *Artieda;*
El gran Lupercio, Leonardo,
Aguilar el de Valencia,
El Licenciado *Ramon*,
Justiniano, *Ochoa*, *Zepeda:*
El Licenciado *Mexia*,
El buen *Don Diego de Vera*,
Mescua, Don Guillen de Castro,
Liñan, Don Felix de Herrera,
Valdivieso, y Almendarez,
Y entre muchos, uno queda:
Damian Salustrio del Poyo,
Que no ha compuesto comedia,
Que no mereciese estar,
Con las letras de oro impresa,
Pues dan provecho al autor,
Y honra á quien las representa.
De los farsantes que han hecho
Farsas, loas, bayles, letras,
Son *Alonso de Morales*,
Grajales, Zorita, Mesa,
Sanchez, Rios, Avendaño,
Juan de Vergara, Villegas,
Pedro de Morales, Castro,
Y el del hijo de la tierra,
Caravajal, Claramonte,
Y otros que no se me acuerdan,
Que componen, y han compuesto
Comedias muchas y buenas.

¿Quién á todos non conoce?
¿Quién á su fama no llega?
¿Quién no se admira de ver
Sus ingenios, y eloqüencia?
Supuesto que esto es así,
No es mucho que yo me atreva
A pediros en su nombre,
Que por la gran reverencia
Que se les debe á sus obras,
Miéntras se hacen sus comedias,
Que las faltas perdoneis
De los que las representan.

Ende des ersten Bandes.

Zusatz.

Seite 199 ist folgende, mir erst seit Vollendung des Drucks bekannt gewordene Notiz einzuschalten:

Hubertus Thomas aus Lüttich, der den Pfalzgrafen, nachherigen Kurfürsten Friedrich **II.** im Jahre 1501 nach Spanien begleitete, erzählt in seinen **Annales de vita et rebus gestis Friderici II., Francof. 1624** (deutsch: Spiegel des Humors großer Protentaten. Schleusingen, 1628) von pomphaften dramatischen Spielen, die zu Ehren seines Herrn in Barcelona und in Perpignan aufgeführt worden seien. „Da war angestellt ein gemachter Himmel, dabei man auch die Hölle sah, sehr schrecklich und grausam. Dabei wurden viele Historien gespielt, welche fast an die vier Stunden währten." — „In Perpignan sahen wir Stücke aus dem alten und neuen Testament, Paradies und Hölle waren da gleich prächtig zu schauen, und vier Stunden lang gab man da ein schauerliches Stück zu sehen. Die Engel in weißen Kleidern, die Teufel in Gold und Silber stattlich angethan stritten mit einander; unter gewaltigem Krachen und Platzen sprangen die Raketen und es gab einen Höllenlärm, als bewegten sich Himmel und Erde. Zuletzt kam Judas und erhing sich an einem Fenster, ward auch sobald mit einem Feuerstrahl getroffen und verschwand, daß ihn Niemand mehr sahe."

Bemerkte Druckfehler.

S. 21 Z. 7 v. o. lies Momente statt Momeuie.
S. 28 letzte Zeile des Textes lies Ländern statt Länder.
S. 38 Z. 6 v. o. lies heidnischen statt heidnischer.
S. 58 Z. 6 v. u. lies angegeben statt angeben.
S. 93 Z. 24 v. o. lies begreife statt bezeichne.
S. 127 letzte Zeile des Textes lies sammelte statt sammelten.
S. 151 Zeile 10 v. o. lies dramatische statt dramatisches.
S. 177 Z. 4 v. u. fehlt hinter Serenade ein Komma.
S. 184 Zeile 7 v. o. lies Anordnung statt Anerkennung.
S. 286 Zeile 12 v. o. fehlt hinter Söhne das Wort des
S. 297 Z. 10 v. u. lies ihn statt ihnen.
S. 305 Z. 4 v. u. lies Freunde statt Freude.
S. 305 Z. 15 lies Iphigenia statt Iphigneia.
S. 317. Z. 9 v. u. lies dort statt hier.
S. 322 Z. 2 v. .u fehlt hinter Versuch das Wort desselben.
S. 352 Zeile 3 der Notc lies sei statt die.
S. 364 Z. 8 v. o fehlt hinter Beweis das Wort dafür.





